

CLOTILDE GROSS

A EVOCAÇÃO DA DUPLICIDADE EM CINCO CONTOS DE TRUMAN CAPOTE

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre, Área de Concentração: Literaturas de Língua Inglesa, do Curso de Pós-Graduação em Letras. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

CURITIBA
1981

PROFESSOR ORIENTADOR

Doutor Heriberto Arns

Titular de Literatura Norte-Americana
da Universidade Federal do Paraná

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Heriberto Arns,
Orientador desta dissertação,
pelo constante auxílio e incen-
tivo no decorrer do trabalho.

A todos que contribuíram para
a realização deste estudo.

SUMÁRIO

	PÁGINA
Resumo	vi
Abstract	viii
1. Introdução	1
1.1. Proposta de trabalho	2
1.2. O autor e seu espaço	5
Notas de referência	8
2. A face passiva	10
2.1. <i>A tree of night</i>	11
2.1.1. O desenvolvimento da ação num espaço limitado	11
2.1.2. Recursos dramáticos	17
2.2. <i>Miriam</i>	25
2.2.1. O desenvolvimento da ação num espaço ampliado	25
2.2.2. O cenário e a descrição física de personagens	28
2.3. <i>The headless hawk</i>	36
2.3.1. A ação em função do tempo fragmentado	36
2.3.2. A palavra e seu significado ampliado	42

	PÁGINA
Notas de referência	53
3. A face ativa	56
3.1. <i>Children on their birthdays</i>	57
3.1.1. Uma outra perspectiva na construção da ação.	57
3.1.2. Cenário e personagens em função do humor ...	63
3.2. <i>A Christmas memory</i>	72
3.2.1. Uma evocação nostálgica	72
3.2.2. Cenário e personagens: uma ligação afetiva .	77
Notas de referência	84
4. Inter-relacionamento de correntes	86
4.1. Aspectos grotescos	87
4.2. Aspectos góticos	90
4.3. Aspectos surrealistas	95
Notas de referência	100
5. Conclusão	102
6. Referências bibliográficas	105

RESUMO

A obra de Truman Capote tem sido caracterizada como uma prosa de disposições várias: terror e sagacidade, fantasia e patos enfatizam a complexidade da mente humana.

O objetivo principal desta dissertação é examinar os recursos ficcionais empregados por Capote em cinco de seus contos. O dualismo; passividade versus atividade é revelado através do enredo, personagens e cenário. A linguagem é manipulada com o intuito de alcançar as íntimas tensões dos personagens, revelando, em última instância, uma realidade interior em oposição ao mundo externo.

A primeira parte desta dissertação compreende três dos chamados contos *escuros*: *A tree of night*, *Miriam* e *The headless hawk*. Eles são colocados ao lado de contos reveladores de um estado de espírito diverso: *Children on their birthdays* e *A Christmas memory*; a passividade transforma-se em atividade, a noite torna-se dia. Esta mudança leva-nos à segunda parte da dissertação.

A última parte desta pesquisa abrange o inter-relacionamento de três correntes: o grotesco, o gótico e o surrealismo. O romance-reportagem *In cold blood* é mencionado

em relação ao conto *The headless hawk*; a realidade é contraposta à ficção. Alguns aspectos surrealistas estão presentes nestas obras: tensão e destruição estão ligados à manifestação de desordenados estados oníricos e alucinações obsessivas.

O conto e o relato do múltiplo assassinato evocam através do pesadelo uma peculiar percepção do sonho e da realidade: a supra-realidade.

ABSTRACT

Truman Capote's work has been characterized as a prose of many moods; terror and wit, fantasy and pathos emphasize the complexity of human mind.

The main purpose of this dissertation is to examine the fictional devices Capote has employed in five of his short-stories. The dualism, passivity versus activity, is revealed through the plot, the characters, and the setting. Language is manipulated in order to achieve the inward tensions of characters, revealing ultimately an interior reality in opposition to the external world.

The first part of the dissertation comprises three of the so called *dark* short-stories: *A tree of night*, *Miriam* and *The headless hawk*. They are put side by side with two works which reveal a different mood: *Children on their birthdays* and *A Christmas memory*; passivity turns into activity, nighttime becomes daytime. This change leads us to the second part of the dissertation.

The last part of this study embodies the interrelation of three currents: the grotesque, the gothic and the surrealism. The non-fiction novel *In cold blood* is mentioned

in relation to the short-story *The headless hawk*; reality is counterposed to fiction. Some surrealistic aspects are present in these works: tension and destruction are linked with the manifestation of disordered oneiric states and obsessive hallucinations. The short-story and the account of a multiple murder evoke through the nightmare mood a peculiar perception of dream and reality: the surreality.

1. INTRODUÇÃO

1.1. PROPOSTA DE TRABALHO

As diferentes atividades de Truman Capote possibilitam várias opções de trabalho no campo da investigação literária, contudo, após a leitura de suas obras fizemos uma limitação inicial ao nos determos nos seus contos. Optamos por esta categoria pois a consideramos a mais reveladora da técnica literária de Capote, e aqui apoiamo-nos nas próprias palavras do autor que julga ser esta forma narrativa, dentre todas as outras, a mais difícil e disciplinadora.¹

Fizemos ainda uma redução no material lido ao nos determos especialmente em cinco contos, que nos pareceram oferecer elementos mais palpáveis para um estudo dos recursos reveladores da dicotomia existente em Capote. Procuramos detectar os pontos contrastantes e semelhantes em um número reduzido de contos, característicos de um determinado período da vida literária do autor, pois consideramos aqui o tempo que vai de 1944 a 1956.

A tensão de um mundo contemplativo diante da realidade exterior revela-se na obra de Truman Capote; foi este portanto o ponto de partida de nosso trabalho. A disposição de cenários em seus contos indica duas direções: neles o indivíduo movimenta-se ora para dentro de si mesmo, enfrentando uma realidade caótica e obtendo verdades ocultas, ora encarando o mundo à sua volta de uma maneira mais objetiva e prática sem, contudo, integrar-se a ela de uma forma ple-

na. Tentamos, como objetivos específicos, levantar os principais recursos empregados pelo autor, estudar as suas relações no texto, e verificar os efeitos produzidos.

Procuramos, no decorrer de nossa análise, respaldo crítico inicialmente no trabalho de Paul Levine: *Truman Capote: the revelation of the broken image*; nele o autor estabelece o caráter dicotômico de várias obras, tece comentários a respeito dos contos e romances de Capote e compara-o, em algumas passagens, com outra escritora sulista: Carson Mc Cullers.²

O trabalho de J. Douglas Perry Jr., *Gothic as Vortex: the form of horror in Capote, Faulkner and Styron*, volta-se como o título já diz para a estrutura gótica apresentada por estes três autores seguindo a linha de Melville e Poe, e remotamente Monk Lewis e Mary Shelley.³

Consultamos ainda a tese de Thomas Slayton Johnson: *The horror in the mansion: gothic fiction in the works of Truman Capote and Carson Mc Cullers*; neste trabalho o autor analisa a ficção de Capote e Mc Cullers segundo a estrutura da novela gótica.⁴

Dividimos nosso trabalho em três etapas: na primeira reunimos os contos *A tree of night*, *Miriam* e *The headless hawk*. Procuramos nesta parte mostrar os pontos de contato e as diferenças na fabulação dos contos, isto é, como os acontecimentos vão se sucedendo numa sequência tendo como característica a repetição de determinadas situações. Tentamos detectar os recursos empregados pelo autor numa esfera fic-

cional denominada *noturna*.⁵

Seguimos na segunda etapa um procedimento semelhante, contudo aqui nosso interesse voltou-se para dois contos considerados *diurnos*:⁶ *Children on their birthdays* e *A Christmas memory*.

Tentamos verificar em ambas as partes a funcionalidade da descrição física de personagens e seu comportamento, aliados à utilização de um determinado espaço. Detivemo-nos na linguagem empregada pelo autor, e verificamos como esta revelaria um significado mais amplo através de imagens associadas a efeitos dramáticos; estes recursos nos sugerem a dupla face da moeda: de um lado o aspecto subjetivo vinculado a uma misteriosa desintegração, do outro o aspecto objetivo voltado para uma integração entre o humor e o poético.

Considerando-se os aspectos grotescos e góticos da obra de Capote, procuramos traçar na terceira parte uma linha que expandisse esta dupla percepção da realidade; chegamos assim a uma outra corrente: a surrealista. Tentamos de uma maneira breve e sempre partindo de conceituações, estabelecer as relações entre as três correntes e verificar como elas se revelam nos contos analisados.

Fazemos nesta última parte referências a uma obra mais recente do autor: o romance-reportagem *In cold blood*. Esta obra iria caracterizar de maneira decisiva a dicotomia bem/mal sempre presente na obra de Capote.

O desenvolvimento de nosso trabalho trouxe consigo

uma exigência: a sustentação do próprio texto. Não nos foi possível, portanto, evitar citações freqüentes; seguimos no decorrer de nossa análise os contos de Truman Capote publicados em 1962, na obra *Selected writings*.⁷

Devemos salientar que procuramos embasamento teórico em vários autores de Teoria da Literatura, mas, não seguimos rigidamente nenhuma corrente crítica. Buscamos apenas aquela que, além de oportuna, pudesse enriquecer e oferecer maiores subsídios ao nosso trabalho.

1.2. O AUTOR E SEU ESPAÇO

O naturalismo, característica predominante da ficção americana por um extenso período de tempo, iria experimentar uma mudança mais nítida por volta do final da Segunda Guerra Mundial. Influenciados pela poesia do século XX muitos escritores voltariam suas atenções para o indivíduo e suas complexidades. Ao contrário do naturalismo, que não apresentava uma forma essencialmente trabalhada, verificou-se nesta época tanto na ficção como na poesia, o emprego de uma simbologia integrada a estruturas esteticamente mais refinadas.

As mudanças no cenário literário iriam posteriormente, entre os anos 50 e 60, apresentar várias correntes: de um lado surge um grupo de escritores judeus, voltados para sua origem étnica-social; destacam-se na *Jewish novel* auto-

res como Bernard Malamud, Saul Bellow, Jerome D. Salinger e Philip Roth. Surge ao lado destes um grupo de escritores negros formando a chamada *Negro novel*; James Baldwin, Ralph Ellison e Richard Wright despontam como legítimos porta-vozes da problemática das minorias.

Além destes grupos marcados por questões étnicas, destacam-se os escritores sulistas: Robert Pen Warren, William Styron, Carson McCullers, Eudora Welty e Flannery O'Connor entre outros. Apesar de possuírem em comum a mesma origem geográfica, cada autor acaba recriando uma paisagem fictícia especial marcada por forças ambíguas e simbólicas.

Nascido no sul dos Estados Unidos (Nova Orleans), Truman Capote (1924-) surgiria no período pós-guerra ligado às tendências do grupo sulista. Autor voltado para uma técnica elaborada, Capote revelar-se-ia um legítimo *storyteller*, contudo, não haveria de se sentir preso a um determinado grupo; seu espírito que desde criança manifestara-se livre, numa inadaptação à escola e à educação tradicional, assim continuaria, ao evitar um determinado enquadramento literário.

Aos dezessete anos já publicava trabalhos no *The New Yorker*, refugia-se posteriormente numa fazenda para escrever seu primeiro romance *Other voices, other rooms*, vivendo a partir da projeção alcançada, em vários países da Europa, e viajando pela África e Oriente.

O talento literário de Truman Capote iria salientarse nos mais diversos gêneros, podemos então dividir sua

obra em: *Romances: Other voices, other rooms* (1948); *The grass harp* (1951), Romance-reportagem: *In cold blood* (1963).

Breakfast at Tiffany's (1958) não tem a extensão de um romance, sendo apresentada como uma novela curta.

Contos: *A tree of night* (1944), *Miriam* (1945), *The headless hawk* (1946), *Shut a final door* (1947), *Master misery* (1949), *Children on their birthdays* (1949), *House of flowers* (1950), *The diamond guitar* (1950), *A Christmas memory* (1956), *Among the paths to Eden* (1960), *The thanksgiving visitor* (1969).

Relatos de viagem e ensaios: *Local color* (1950), *The muses are heard* (1956), *Observation* (1959).

Capote fez ainda adaptações para o teatro de seu romance *The grass harp*, e do conto *House of flowers*, escreveu inúmeros roteiros para o cinema, colaborando também na adaptação de alguns de seus contos para a televisão. Entre 1975 e 76 publicou alguns capítulos do romance *Answered prayers* no *Esquire*, esta obra no entanto não seria terminada.

Em 1980 surgiu sua obra mais recente *Music for chameleons* apresentando entrevistas, contos e relatos de sua experiência como escritor de ficção, jornalista e roteirista.

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹CAPOTE, T.: *Short stories. And my more unswerving ambitions still revolve around this form. When seriously explored, the short-story seems to me the most difficult and disciplining form of prose writing extant. Whatever control and technique I may have I owe entirely to my training in this medium.* (GARCIA, E.C. What is the short-story? Glenview, Scott & Foresman, 1961. p.132). Ou ainda: *The first things I wrote, of course, were short stories, and I still think that the short story is the most difficult form of prose writing. Plus, it requires great discipline, and working with that form has given me the control and technique I have now. I certainly cannot agree with the contention that short stories are unimportant in regard to the shaping of a style. It is a form of writing with which a craft can be finely polished and perfected.* (KEITH, D.L. An interview with Truman Capote. Contemporaria, 1(4):36, 1970).

²Segundo Paul LEVINE o mundo ficcional de Capote apresenta a dicotomia bem/mal associada à alternância dia/noite: *We might almost say that Capote's stories inhabit two worlds — that of the realistic, colloquial, often humorous daytime and that of the dreamlike, detached, and inverted nocturnal world.* (LEVINE, P. Truman Capote: *The revelation of the broken image.* In: WALDMEIR, J.D., ed. Recent American fiction. Boston, Houghton Mifflin, 1963. p.154).

³O estudo de J. Douglas PERRY, JR. estabelece três princípios estruturais do gótico norte-americano denominados: *concentricity*, *predetermined sequence*, e *character repetition*. (PERRY, JR., J.D. Gothic as vortex: *The form of horror in Capote, Faulkner and Styron.* Modern fiction studies, 19:153, 1973).

⁴Thomas Slayton JOHNSON faz uma avaliação da crítica e história da ficção gótica nos séculos XVIII, XIX, e XX. Analisa em detalhe as obras *Other voices*, *other rooms* e *Ballad of the sad café*, estabelecendo conexões com a estrutura gótica. Relaciona também, as outras obras de Truman Capote e Carson McCullers com os romances mencionados acima.

(JOHNSON, T.S. The horror in the mansion: gothic fiction in the works of Truman Capote and Carson Mc Cullers. Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1980. 201p. Thesis, Ph.D., University of Texas, 1973).

⁵LEVINE, p.154.

⁶____. p.154.

⁷CAPOTE, T. Selected writings. New York, Random House, 1962. 460 p.

2. A FACE PASSIVA

2.1. "A TREE OF NIGHT"

2.1.1. O DESENVOLVIMENTO DA AÇÃO NUM ESPAÇO LIMITADO

A ação deste conto remete-nos ao artigo de J. Douglas Perry, Jr., quando comenta o que Irving Malin diz sobre o gótico americano, destacando como típicas três imagens: *the room, the voyage, and the mirror (...)*¹ Ora, vemos no conto a ação cobrindo acontecimentos que vão ocorrer aos poucos por etapas, no espaço de tempo de uma viagem de trem. Estas etapas para efeito de divisão de trabalho apresentarão a seguinte forma: 1) entrada da personagem Kay no trem; 2) seu contato com outros passageiros; 3) sua luta interior; 4) rendição.

O efeito visual seria o de uma espiral descendente estabelecendo estruturalmente vários níveis; teríamos assim a *seqüência pré-determinada*², ou seja o que Perry chama de *whirlpool*³. Este aspecto da estrutura elimina a possibilidade da livre escolha já que o personagem é levado pela voragem cada vez mais para baixo, passando sucessivamente por vários planos. Há um outro aspecto, consequência do anterior, que ele chama de *concentricity*⁴. Esta *concentricidade*, seria a repetição de acontecimentos iniciais de forma cada vez mais compacta, pois: *To move through the whirlpool is to find oneself moving in smaller and faster circles...*⁵

Passemos a examinar mais detidamente o que conven-

cionamos chamar de primeira etapa: a entrada da personagem Kay no trem. A narração, que se desenvolve através de uma linguagem rica em conotações contrastantes, nos leva até o cenário: uma estação de trem em cuja plataforma se encontra a jovem.

Com a chegada do trem a jovem desloca-se até o último vagão, acomodando-se no único lugar vago que encontrara, defronte de uma mulher e um homem. Vemos nesta pequena etapa inicial como que um preâmbulo para os acontecimentos que se seguirão posteriormente; caracteriza-se esta parte por passagens descritivas feitas na terceira pessoa; o ponto de vista volta-se aqui primeiramente para o exterior, considerando-se neste caso tanto o *setting* como a aparência física da personagem, assim como seus trajes e pertences.

Cria-se nesta etapa inicial o *special mood* do conto que irá pouco a pouco urdindo a atmosfera dos acontecimentos: *Gloomy dead smoke sailed the air (...)* (p.3) Os acontecimentos se desenvolverão tendo como cenário o vagão do trem.

Estabelece-se no que chamamos segunda parte o contato de Kay com os outros personagens: (...) *a man and a woman who were sitting with their feet settled lazily on the vacant seat opposite.* (p.4) Esta colocação *opposite* parece-nos bastante precisa, apontando de maneira sutil o relacionamento que se processará posteriormente. Segue-se um diálogo entre a mulher e a jovem, e através deste recurso ficamos sabendo que Kay estivera no funeral de um tio e que estava voltando para o colégio. A mulher diz necessitar de alguém

para conversar já que seu companheiro é surdo-mudo.

Kay passa a examinar a mulher mais atentamente: *She was short; her feet barely scraped the floor. And like many undersized people she had a freak of structure, in her case an enormous, really huge head.* (p.5)

Note-se que a narração descritiva sobrepuja o diálogo criando desta maneira um espaço repleto de pormenores. O autor manipula a situação explorando observações e riquezas de detalhes que colaboram cada vez mais para o crescimento da personagem. Este crescimento implica conseqüentemente numa intensidade cada vez maior dos acontecimentos.

O outro personagem passa a ser também examinado detalhadamente: *These eyes, like a pair of clouded milky-blue marbles, were thickly, lashed and oddly beautiful.* (p.6)

Observe-se aqui a ênfase dada aos olhos através do demonstrativo *these*; estes olhos, veremos posteriormente, iriam dominar a jovem através de uma estranha força. Sua energia vital concentrar-se-ia nos olhos já que não podia fazer uso da palavra. O contato da jovem com seus antagonistas estava feito; observara-os, as oposições passaram a ser delineadas estabelecendo o prenúncio de forças competitivas. A função de personagens com características grotescas seria o de desencadear num espaço limitado a tensão.

Kay fica a sós com o surdo-mudo, e parece-nos que nos instantes entre a saída e a volta da mulher é que se processa a terceira etapa da viagem: a realidade exterior começa a afetar o íntimo de Kay trazendo à tona lembranças as-

sustadoras de infância. E um gesto súbito é capaz de acarretar consigo uma insegurança que irá aumentando com o passar do tempo:

And then, without warning, a strange thing happened: the man reached out and gently stroked Kay's cheek (...) He leaned forward till his queer eyes were very near her own; the reek of his perfume was sickening (...) Suddenly, from some spring of compassion, she felt for him a keen sense of pity; but also, and this she could not suppress, an overpowering disgust, an absolute loathing: something about him, an elusive quality she could not quite put a finger on, reminded her of — of what? (p.7)

A viagem de volta torna-se uma ação arquetípica no sentido de que a entrada no trem funcionara como uma penetração numa espécie de abismo. Seu oponente vai à frente, torna-se sutilmente mais forte, e Kay sente a proximidade de estranhas lembranças.

A personagem tenta resistir, ao recusar a bebida que a mulher lhe oferece, mas acaba cedendo, e curiosamente ao responder a pergunta de onde era, há como que uma perda momentânea de identidade até conseguir dizer finalmente que é de Nova Orleans.

A jovem tenta fugir à conversa, mas outra vez é forçada a aceitar uma situação imposta. Temos então as forças antagonistas crescendo à sua volta. A mulher lhe revela através de um anúncio já amarelado pelo tempo, a ocupação do homem:

LAZARUS
The Man Who Is Buried Alive
A Miracle
 (...) (p.10)

A sua função, esclarece ela, é cantar um hino e ler um sermão antes do homem ser enterrado. A estada no funeral haveria de trazer uma evocação a Kay; um paralelo entre a morte do tio e o rosto daquele homem começa a processar-se em sua mente.

O homem tira do bolso uma semente de pêssego: *He looked across at Kay and, certain of her attention, opened his eyelids wide and began to squeeze and caress the seed in an undefinable obscene manner.* (p.12)

Note-se aqui a alusão à maneira pela qual o homem acaricia a semente, evocando de forma mórbida um outro lado da protagonista: o sexual. A mulher esclarece que se trata de um *love charm*. (p.12)

A tensão torna-se cada vez mais forte e Kay procura escapar do abismo. Observe-se aqui que os dois antagonistas, que tanto no plano físico (mulher baixa, figura disforme / homem surdo-mudo) como no social (vida itinerante) seriam considerados *outcasts*, forçam a protagonista que estaria num plano físico/social superior (estudante, alta, jovem até certo ponto atraente) a descer para um outro nível; nível este da subserviência, ao ser comandada por estranhas forças.

Kay sai do ambiente fechado, numa tentativa de escapar à opressão:

Angrily she tossed away the cigarette and empty folder; all the tension in her tightened to an exasperation pitch and she slammed the wall with her fist and began to whimper softly, like an irritable child. (p.4)

A ação desencadeada a partir da entrada da jovem no trem vai chegando ao clímax, a tensão que surgira pouco a pouco através da força contida nos olhos do homem, crescera no decorrer da viagem com sua carícia inesperada. O círculo fechava-se aos poucos; a morte do tio, o rosto do homem, o oferecimento do talismã.

Chegamos então à última etapa. Kay estivera tão absorpta que não vira a porta se abrir; ele estava lá silencioso mas sempre presente, e então:

(...) by the lantern light, Kay knew of what she was afraid: it was a memory, a childish memory of terrors that once, long ago had hovered above her like haunted limbs on a tree of night. Aunts, cooks, strangers — each eager to spin a tale or teach a rhyme of spooks and death, omens spirits, demons. (p.14-5)

Todos os seus medos e ansiedades estavam ali personificados naquele homem silencioso. Juntos eles entram no vagão, o homem mantém seu olhar fixo sobre ela, Kay tem vontade de gritar e acordar todos os passageiros. Pergunta-se então: *But suppose they did not hear? What if they were not really asleep?* (p.15) Pergunta aterrorizante esta: E se eles não estivessem realmente dormindo? Isto nos leva mais além; estariam realmente mortos ou ironicamente enterrados vivos

como o surdo-mudo Lazarus no seu show?

Parece-nos no entanto ser a pergunta um simples indício de sua rendição, da dissolução de sua vontade. A ação do conto baseara-se nas ofensivas dos antagonistas e sucessivas retiradas de Kay, até que finalmente tal um animal acuado a protagonista se entrega. O lado *escuro* de sua natureza, seus temores estavam personificados naquele homem. Ela não tivera forças para enfrentá-lo; sua entrega é então simbolizada pela compra do talismã que rejeitara anteriormente.

A mulher que até então funcionara no conto como uma espécie de *intérprete* de forças antagonistas no final permanece silenciosa, observa excitada os acontecimentos até a rendição final de Kay: *A warm laziness relaxed her. She was dimly conscious of it when the woman took away her purse, and when she gently pulled the raincoat like a shroud above her head.* (p.16)

A revelação de que seu lado *escuro* personificado na figura do surdo-mudo fora mais forte traz-lhe a indolência, a inatividade, enfim a entrega. Há como consequência uma espécie de morte, significado este evocado pela palavra *shroud* (mortalha, coberta).

2.1.2. RECURSOS DRAMÁTICOS

Se examinarmos mais detidamente o título do conto veremos que nos oferece uma visão do mundo virtual no qual nos

adentraremos.

Exemplifiquemos: a palavra *night* com sua referência a um período escuro remete-nos a Cirlot: *Within the tradition of symbology it has the same significance as death and the colour black.*⁶

Continuando com o exame do título veremos que:(...) *the symbolism of the tree denotes the life of the cosmos: its consistence, growth, proliferation, generative and regenerative processes.*⁷

Temos então um título bastante significativo, sugerindo-nos uma dicotomia já que *árvore* evoca a vida e *noite* a morte.

O cenário no conto servirá não apenas como *background* para a narrativa, mas ampliará e projetará o conflito resultante de forças contrárias.

Vejamos mais de perto as primeiras linhas: *It was winter. A string of naked light bulbs, from which it seemed all warmth had been drained, illuminated the little depot's cold, windy platform.* (p.3)

Temos a predominância de palavras que remetem-nos a uma colocação negativa de frio e vazio (através da iluminação precária). Assim:

winter → cold → windy → naked

Vemos então que as palavras além de reforçarem a primeira sentença do conto, estabelecem um delineamento marcante da atmosfera inicial. Verificamos ainda uma maior in-

tensidade neste *traçado* quando o autor ao descrever as massas pendentes de gelo nos beirais da estação as compara a *crystal monster's vicious teeth*. (p.3)

Portanto a cena inicial escolhida é pouco iluminada, fria e deserta; neste cenário é colocada a personagem Kay. Continuando um exame mais detalhado das palavras veremos que: *When the train, spouting steam and glaring with light, came out of the darkness and rumbled to a halt, Kay assembled her paraphernalia and climbed up into the last coach*. (p.3)

O último aqui sugere-nos uma colocação afastada e distante no tempo, numa espécie de fuga. Através da descrição do vagão temos intensificada uma atmosfera fantasmagórica e longínqua: *The coach was a relic with a decaying interior of ancient red-plush seats, bald in spots, and peeling iodine-colored woodwork. An old-time copper lamp, attached to the ceiling, looked romantic and out of place*. (p.3)

Já mencionamos o fato da personagem ter escolhido o último vagão, e a isso acrescenta-se que ela encontrara lugar apenas *at the end of the car in an isolated alcove* (...) (p.4) Temos a visualização do cenário no qual Kay se situava: decadente e afastado, sendo afastado aqui tanto no tempo (*relic*), como no espaço (*end, last*).

A viagem prossegue com as palavras remetendo-nos outra vez ao fantasmagórico: *The train lurched; a ghost of steam hissed against the window; slowly the dingy lights of the lonesome depot faded past*. (p.4)

Observe-se ainda a eficácia da imagem *ghost of steam*

utilizada como um recurso a mais na intensificação do final de uma época.

A descrição, recurso do método direto, tem a função no conto não apenas de estabelecer o aspecto exterior dos personagens, mas contribui indiretamente para a configuração interior dos mesmos.

Sabemos que é na *alcova* que se reúne um trio composto por um homem, uma mulher e uma jovem. Examinemos mais detidamente as duas últimas: a jovem é alta, e a mulher de 50 a 55 anos é baixa. Temos portanto uma diferença física bastante acentuada, notamos ainda que na descrição da jovem o narrador menciona: *Her hair, parted in the middle and rolled up neatly on the sides, was rich blondish-brown; and, while her face tended to be too thin and harrow, she was, though not extraordinarily so, attractive.* (p.3)

Quando se refere à mulher: *Rouge so brightened her sagging, fleshy-featured face (...) Her hair was an obviously dyed red, and twisted into parched, fat corkscrew curls.* (p.5)

Detendo-nos nas palavras veremos como elas nos levam a conotações opostas, assim temos:

Kay	{	Hair: rolled up neatly on the sides/rich blondish-brown
	{	Face: thin, narrow, though not extraordinarily so attractive
Mulher	{	Hair: dyed red, twisted into parched, fat corkscrew curls
	{	Face: sagging, fleshy-featured face.

O aspecto grotesco da mulher destaca-se através da comparação com a jovem de rosto fino, relativamente atraente, com cabelos bem arrumados, de um *rico* louro-castanho. O rosto carnudo e alquebrado da mulher, seu cabelo pintado de vermelho e torcido em cachos ressequidos e grossos tal saca-rolhas, tornam-se uma extensão do decadente espaço em que se encontrava.

Quanto ao terceiro elemento do trio nós vemos que:

Now, except for a certain remoteness, his wide, hairless face had no real expression. It was as if he were incapable of experiencing or reflecting the slightest emotion. His gray hair was clipped close and combed forward into uneven bangs. He looked like a child aged abruptly by some uncanny method. (p.6)

Seu rosto, vemos, não tinha expressão, seu cabelo cortado rente e penteado para frente em franjas desiguais, e o mais revelador; parecia uma criança envelhecida repentinamente por um método misterioso. Ora, vemos através de mais esta descrição que o exterior tanto do homem como da mulher, distorcidos e marcados pelo tempo, estabelecem um paralelo com a citação já mencionada anteriormente: *o vagão era uma relíquia com um interior decadente de velhos assentos de veludo vermelho...*

A figura desproporcional da mulher, e misteriosa do homem vão afetando o íntimo da jovem, causando a sua lenta alienação. As palavras nas descrições adquirem uma dimensão muito ampla;

levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso olhar, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos (...) ⁸

É bastante revelador o fato de que através do diálogo a mulher refira-se ao trem como um lugar preferível ao ônibus pois: (...) *a train's the place for putting your cards on the table, that's what I always say.* (p.5) No cenário será estabelecido um momento de verdade no qual as cartas são postas na mesa.

Através do cenário e dos personagens estranhos (realidade exterior) Kay é colocada frente a uma força que pouco a pouco vai se impondo (realidade interior). A atmosfera fria evocada no início do conto volta outra vez, e precede o instante em que o surdo-mudo num gesto inesperado toca o rosto da jovem: *An icy winter moon rolled above the train across the night sky like a thin white wheel.* (p.7)

Uma força impessoal impõe-se cada vez mais, e o oferecimento do talismã representando o misterioso é rejeitado. Ironicamente o cenário desconhecido remete-a a um lugar não tão estranho:

Although she had never made this trip before, the train was traveling through an area strangely familiar: tall trees, misty, painted pale by mali-

cious moonshine, towered steep on either side without a break or clearing. (p.13)

Vemos então que esta área nevoenta e obscurecida pela luz opaca representa um espaço interior da personagem. As palavras reforçam a tensão que se processa no interior da jovem, as forças antagônicas materializam-se através das conotações opostas reveladas pelos adjetivos: *The intense cold made her head ache, and she longed to go back inside the warm coach and fall asleep. (p.14)*

Ou ainda através de substantivos: *She glanced around at the darkness, hoping to see a sign of dawn, and finding the same endless wall of trees, the same frosty moon. (p.14)*

As palavras iniciais do conto com colocações negativas de frio e vazio estendem-se por todo o texto, ampliando o seu significado mais e mais. O espaço exterior torna-se o prolongamento das sombras que invadem o interior da personagem.

As forças antagônicas que se insinuavam desde o início através da oposição vida/morte (claro e escuro), e personagens decadentes e velhos versus jovem atraente, assumem uma colocação final: o mais fraco acaba sendo o opressor. Kay acaba sucumbindo na luta contra a força que emanava daquele homem: *I'll buy it, she said. I'll buy it, if that's all — just all you want. (p.15)*

Além dos recursos visuais empregados através de descrições do cenário e personagens, nós pudemos observar também uma espécie de *motif* musical que acompanha determinadas

cenar. Assim após ter apresentado a protagonista frente seus antagonistas, o autor nos leva a um intervalo que precede uma passagem muito significativa, ou seja, a carícia do homem no rosto da jovem:

Kay yawned and rested her forehead against the window-pane, her fingers idly strumming the guitar: the strings sang a hollow, lulling tune, as monotonously soothing as the Southern landscape, smudged in darkness, (...)
(p.7)

A música como a paisagem sulina vai exercendo um efeito calmante, efeito este que contrasta com a cena seguinte marcada pela investida do surdo-mudo e conseqüente surpresa de Kay. Assim o som também é sustado: *The guitar was silent while they exchanged a searching gaze.* (p.7)

Outro efeito obtido nós podemos observar na música que sublinha acontecimentos esparsos no vagão, sendo o grito da criança o prenúncio da inquietação que cresce dentro de Kay: *It was after midnight. Someone was expertly playing a harmonica. Someone else was arguing the merits of a certain politician. A child cried out in his sleep.* (p.9)

Ainda próximo do clímax o autor projeta em termos de som a proximidade de algo misterioso; o oferecimento do talismã de amor: *Whoever was playing the harmonica stopped. Other sounds less unique, became at once prominent: someone snoring, the gin bottle seesaw rolling, voices in sleepy argument, the train wheel's distant hum.* (p.12-3) Há aqui a utilização de um recurso cinematográfico no qual o suspense é intensificado pela trilha sonora.

2.2. "MIRIAM"

2.2.1. O DESENVOLVIMENTO DA AÇÃO NUM ESPAÇO AMPLIADO

Vemos em *Miriam* o conto narrado também na terceira pessoa, sendo a ação desenvolvida a partir da saída da senhora H.T. Miller do seu apartamento para ir ao cinema. Desta sua saída nasce o encontro com a menina Miriam.

Observamos então que, ao contrário de *A tree of night* que começava com a entrada de Kay no trem, o conto *Miriam* tem os seus acontecimentos desencadeados a partir da saída da senhora Miller de seu apartamento.

Chegando à fila do cinema nota uma menina embaixo de uma marquise; trava-se um diálogo e esta lhe pede para comprar as entradas.

A senhora Miller toma conhecimento de que possuíam nomes iguais, e estranha o fato da menina ter um vocabulário bastante vasto para a sua idade.

Vemos que a rotina da vida da personagem começa a ser quebrada com este encontro; aqui também a presença estranha da menina inicia o processo de mudança nos sentimentos da protagonista.

Segue-se a volta para casa; passam-se os dias e a semana, quando um dia à noite a campainha toca; ao abrir a porta a senhora Miller verifica surpresa ser Miriam. Temos então a entrada da menina no apartamento, o segundo encon-

tro entre as duas personagens passa a ser num ambiente fechado. Reportamo-nos mais uma vez ao artigo de Perry, quando refere-se ao aposento como uma das imagens típicas do gótico americano, ao citar Malin.⁹

Voltando novamente a estabelecer um paralelo entre a ação de *A tree of night* e *Miriam*, nós vemos que: a) no primeiro os elementos estranhos estavam dentro do recinto, chega uma personagem de fora com características *normais*; a narrativa é mais lenta marcada por passagens descritivas; b) no segundo conto o elemento estranho vem de fora invadindo o recinto habitado por uma mulher com características *normais*; a narrativa desenvolve-se através de uma atuação mais direta dos personagens por meio de diálogos.

Miriam entra no apartamento e impõe sua presença. Temos o elemento surpresa revelado na pergunta: *How did you know where I lived? Miriam frowned. That's no question at all. What's your name? What's mine?* (p.21)

A menina vai impondo mais ainda a sua presença; alimenta-se do que pedira, apodera-se de um broche de camafeu fazendo com que a relutante mulher acabe por ceder aos seus caprichos. Ao se despedir pede que a sra. Miller lhe dê um beijo. A mulher recua.

Segue-se então uma cena que reflete claramente a violência existente na menina; antes de sair do apartamento joga um vaso contendo rosas de papel ao chão e pisa no buquê.

A inquietação tomara conta da protagonista; o dia seguinte é passado na cama. Quando sai no outro dia é para ir

à mercearia; caminha pelas ruas da cidade quando vê um homem velho; trocam olhares. Percebe, na sua caminhada estar sendo seguida, e ao entrar numa loja vê o homem passare e lhe cumprimentar como se fosse um conhecido.

Observemos este recurso muito bem explorado pelo autor: na segunda saída de casa a protagonista encontra um outro personagem de certa forma estranho, trocam sorrisos como trocara com Miriam na outra vez, no entanto, *there was nothing friendly about this smile (...)* (p.25)

Vemos dois estranhos se cumprimentando, há aqui como no conto anterior um *crescendo* em relação aos acontecimentos que vão despertando a tensão na protagonista, a insegurança diante de uma força desconhecida.

Assim como Kay a senhora Miller passa a ter reações ditadas por um outro *alguém*, sendo forçada a assumir determinadas atitudes. Na realidade, sem saber como, vê-se comprando uma série de doces que Miriam havia dito serem de sua preferência.

A protagonista arrumara as compras nos seus devidos lugares: *The almond cakes dusted with sugar, awaited a hand.* (p.22) Note-se aqui que o final da sentença é um indício claro de que alguém estava muito próximo.

Quando a campainha tocou a sra. Miller já sabia de quem se tratava. Miriam, impõe ainda mais a sua presença ao decidir morar com a mulher, confessa-se feliz por poder comer os doces de sua preferência, já que no último lugar que vivera, na companhia de um velho homem, tal coisa não era

possível. Novamente, observamos no conto o que Perry chama de *concentricidade*; as idas e vindas da menina vão formando um círculo cada vez mais fechado. O pavor da protagonista cresce; procura ajuda no apartamento vizinho: *I live upstairs and there's a little girl visiting me, and I suppose that I'm afraid of her. She won't leave and I can't make her and — she's going to do something terrible (...) (p.28)*

A senhora Miller volta ao apartamento já que fora constatado pelo vizinho não haver ninguém. A sala, com seus móveis, apresenta-se estranha, e como em *A tree of night* quando Kay se aproxima da rendição final, a personagem aqui também pergunta amedrontada: (...) — *but then, one could not be certain witness to anything: Miriam, so vividly there — and yet, where was she? Where, where? (p.29)*

E se ela não tivesse conhecido realmente Miriam? Sentia-se novamente como dona de seu apartamento, havia encontrado sua identidade. Vemos aqui a ironia final; sua satisfação ao haver se encontrado, sentia-se dona de seu espaço numa volta aos seus valores estabelecidos. No entanto, esta satisfação momentânea é interrompida por um barulho de gaveta que se abre e se fecha, pelo ruído de um vestido de seda que se movimenta; os ruídos materializam-se através do cumprimento: *Hello, said Miriam. (p.30)*

2.2.2. O CENÁRIO E A DESCRIÇÃO FÍSICA DE PERSONAGENS

Observamos em *Miriam* a ação ser desencadeada a par-

tir de dois cenários: o apartamento da senhora Miller e as ruas de Nova York.

Parece-nos que a utilização de dois cenários contrastantes funciona como um paralelo para o conflito que surgirá entre a mulher e a menina.

É numa construção típica de arenito castanho-avermelhado que reside a senhora Miller: (...) *a remodeled brownstone near the East River*. (p.17) Contudo, apesar de viver na cidade grande: *Her interests were narrow, she had no friends to speak of, and she rarely journeyed farther than the corner grocery*. (p.17) Vemos que o espaço que a personagem impusera a si mesma é bastante limitado revelando de início sua vida reclusa. Em *A tree of night* a imposição inicial era exterior (vagão do trem), aqui já temos de início uma imposição interior.

A saída da senhora Miller e seu encontro com Miriam nos levam a um cenário sombrio: *It was snowing that night*. (...) *The snow was fine, falling gently, not yet making an impression on the pavement*. (p.17) Note-se aqui a sutileza da última parte; assim, a neve ainda não deixara sua marca na calçada, como Miriam também ainda não se impusera, marcando a existência da senhora Miller.

À semelhança de *A tree of night* vemos o cenário inicial ser caracterizado pelo inverno, pelo frio e pela noite. Novamente o autor usa palavras com conotações opostas, criando através de efeitos contrastantes a oposição que surgirá posteriormente: (a senhora Miller) (...) *left the apart-*

ment, leaving one light burning in the foyer: she found nothing more disturbing than a sensation of darkness. (p.17)

Capote cria então através desta técnica o cenário no qual surgirão personagens com características reais e irreais.

Quanto ao aspecto físico da personagem mais velha nós vemos que: *... her clothes were matter-of-fact, her hair iron-gray, clipped and casually waved; (...) her features were plain and inconspicuous (...) (p.17)*

Portanto, seu rosto era um reflexo de sua vida; simples e obscuro. Observamos ainda que ao descrever o aspecto físico dos personagens, o cabelo ocupa também um lugar à parte. Assim o cabelo já cinzento da mulher mais velha é preso, vejamos agora como o cabelo de Miriam é descrito: *Her hair was the longest and strangest Mrs. Miller had ever seen: absolutely silver-white, like an albino's. It flowed waist-length in smooth, loose lines. (p.18)*

Ao contrário do cabelo mais *contido* da protagonista, vemos em Miriam o cabelo pender solto até a cintura. Examinemos a cor dos cabelos; vemos o cinza que segundo Cirlot revela, *(...) inertia and indifference — meanings derived from the colour of ashes (...)*¹⁰

Observemos ainda que o estranho cabelo de Miriam é *silver-white*, sendo que o branco *(...) in so far as its negative quality of lividness goes, is (...) symbolic also of death and the moon (...)*¹¹

Já abstraímos portanto os significados de inércia e

morte, indo mais além veremos que:

*The metal corresponding to the moon is silver. It is regarded as the guide to the occult side of nature, as opposed to the sun which is responsible for the life of the manifest world and for fiery activity.*¹²

A partir daí podemos estabelecer as seguintes relações:

cinza	→	inércia
		↓
branco	→	morte
		↑
lua	→	inatividade

Ora, a vida reclusa e estagnada da senhora Miller remete-nos à inércia implícita na cor cinza, o branco e a prata sugerem-nos a lua que segundo Cirlot está em oposição ao sol, levando portanto à inatividade, à morte. A duplicidade de imagens aos poucos vai crescendo, as palavras vão sublinhando a atmosfera misteriosa do conto. Curiosamente vemos que num cenário real (rua de Nova York) surge uma figura irreal; o contraste é intensificado no confronto entre uma mulher de idade e uma menina que no entanto possuía olhos (...) *lacking any child-like quality* (...) (p.19) Aqui também como em *A tree of night* é dada uma ênfase especial aos olhos; lembremo-nos da força do olhar do surdo-mudo, e de aparentar ser uma criança envelhecida subitamente. Em *Miriam* os olhos *seemed to consume her small face* (p.19) e não pareciam ser de uma criança; no conto anterior tínhamos um adul-

to com aparência de criança, aqui vemos uma menina com atitude adulta.

O aparecimento desta figura irreal é sublinhado pela recorrência de palavras carregadas de significado:

It snowed all week. Wheels and foot-steps moved soundlessly on the street, as if the business of living continued secretly behind a pale but impenetrable curtain. In the falling quiet there was no sky or earth, only snow lifting in the wind, frosting the window glass, chilling the rooms, deadening and hushing the city. (p.19)

O tempo é frio e impenetrável como a própria vida da personagem; a senhora Miller fechara-se em seu apartamento, e na primeira vez que a menina penetra no apartamento nós vemos que: *...her white hair was braided in two shining plaits and looped at the ends with enormous white ribbons. (...) She was indeed wearing a silk dress. White silk. White silk in February. (p.20)*

A velha senhora sente-se acuada dentro daquele espaço em que as coisas transcorriam dentro do habitual, da rotina. Surge a revelação de que existia um outro lado das coisas até então ignorado e ela se interroga: *How old is she? Ten? Eleven? (...) And why has she come? Her hand shook as she held the match, fascinated, till it burned her finger. (p.22)*

Miriam apresenta-se como um obstáculo real ao movimento, obstáculo este que sempre existira dentro dela mesma, mas que não fora sentido. Surge então uma oposição pal-

pável que a amedronta e fascina, trajando estranhamente um vestido de seda branco em pleno inverno.

O aspecto exterior da velha mulher passa a refletir o que se passa no seu íntimo:

Her hair net had slipped lop-sided and loose strands straggled down her face. Her eyes were stupidly concentrated on nothing and her cheeks were mottled in red patches, as though a fierce slap had left permanent marks.
(p.23)

O penteado é um indício da confusão mental e perplexidade da personagem: *a rede do cabelo escorregara de uma maneira tortuosa e fios soltos espalhavam-se pelo seu rosto*. A rede do cabelo nos sugere a personagem escorregando tortuosamente numa armadilha, os fios soltos em desalinho revelam a desordem, a quebra de sua rotina organizada imposta pela antagonista, seu rosto passa a ser a configuração de seu íntimo.

A Terceira Avenida torna-se uma extensão de seu apartamento ameaçado ao encontrar nela o velho homem que acompanha seus passos; a caminhada e a tensão crescem: *Now Second Avenue is a dismal street, made from scraps and ends; (...) and its atmosphere of desertion is permanent.* (p.25)

O homem lhe acompanha os passos na neve, cenário representativo da algidez que era sua vida. O branco torna-se uma cor recorrente, e ao comprar flores o vendedor lhe pergunta: *Six white ones, did you say? (...) Yes, she told him, white roses.* (p.25)

Uma força estranha vai tomando conta da protagonista, encontra-se sem vontade própria, seus movimentos tornam-se dirigidos: *But a series of unaccountable purchases had begun, as if by prearranged plan: a plan of which she had not the least knowledge or control.* (p.26)

A velha mulher encontra-se só na cidade grande, e a ameaça que viera de fora na figura da menina, estende-se pela atmosfera amedrontadora que a cerca:

...winter clouds cast a shade over the sun, and the skeleton of an early dusk colored the sky; a damp mist mixed with the wind and the voices of a few children who romped high on mountains of gutter snow seemed lonely and cheerless. (p.26)

Este cenário obscurecido pelo sol precede a última e definitiva investida da menina no espaço pertencente à velha mulher.

À luz do dia Miriam revela um aspecto menos brilhante, sua luminosidade que à noite se destacara contrai-se:

In the daylight she looked pinched and drawn, her hair less luminous. The French doll she was loving wore an exquisite powdered wig and its idiot glass eyes sought solace in Miriam's. (p.27)

Curiosamente a menina, que se comportara como adulta, traz entre seus pertences uma boneca, cujo aspecto delicado e bonito contrasta com a aparência já não tão luminosa de Miriam. Além do mais, parece haver um jogo sinistro entre as duas; é como se a perplexidade da velha mulher tivesse se

transportado para os olhos da boneca à procura de consolo.

A senhora Miller torna-se passiva diante da menina visível somente para ela mesma; temos então a figura do *doppelgänger*¹³ como uma consequência da fragmentação de sua identidade.

A volta ao apartamento revela um aspecto mais aterrorizante: *But this was an empty room, emptier than if the furnishings and familiars were not present, lifeless and petrified as a funeral parlor.* (p.29)

Vemos no final uma ironia dramática que estabelece claramente o contraste entre a aparência e a realidade quando a velha mulher imagina ter dominado a situação:

For the only thing she had lost to Miriam was her identity, but now she knew she had found again the person who lived in this room, who cooked her own meals, who owned a canary, who was someone she could trust and believe in: Mrs. H.T. Miller. (p.30)

A escuridão que encerra o primeiro encontro da velha mulher com a menina volta mais intensamente no final: *The room was losing shape; it was dark and getting darker and there was nothing to be done about it; she could not lift her hand to light a lamp.* (p.30)

A presença misteriosa tomara conta do espaço que pertencera à senhora Miller, impedindo-a de fazer qualquer movimento. A menina torna-se a materialização da força que paralisara sua vida, e da qual ela não tivera consciência, agora apresenta-se viva e palpável: (...) *the murmur of a*

silk dress, (...) was moving nearer and swelling in intensity till the walls trembled with the vibration and the room was caving under a wave of whispers. (p.30)

Como numa cena expressionista, nós vemos, através do espaço, a apresentação de um estado interior aliado a vozes ameaçadoras, que amplificam ainda mais a ruptura da personalidade da protagonista.

2.3. "THE HEADLESS HAWK"

2.3.1. A AÇÃO EM FUNÇÃO DO TEMPO FRAGMENTADO

Capote apresenta-nos neste conto uma divisão em três partes: a primeira é desenvolvida através de uma narrativa na terceira pessoa, com passagens descritivas e discurso indireto livre.¹⁴

Vincent, o personagem sai de uma galeria. Percorre as ruas de Nova York, quando vê uma jovem; esta notando sua presença dirige-se rapidamente para a porta de uma loja de antigüidades. Vemos já inicialmente a caminhada do personagem como algo automático e sem uma razão própria de ser: *And it was like that often now, never quite in contact, never sure whether a step would take him backward or forward, up or down. (p.32)*

Pára diante da vitrine da loja; a imagem da jovem lhe

parece distorcida através do vidro. Sabemos então que o personagem conhecia bem a jovem e que algo de enigmático a envolve: (...) *Vincent, knowing it was useless to ask, wondered, as always, what she was living on and where.* (p.33) Destacam-se então as atitudes estranhas da jovem que atravessa as ruas como se estivesse em transe, sem olhar para os lados, fixando-se somente na direção de Vincent.

Capote cria um suspense com o personagem sendo seguido por aquela jovem misteriosa que, embora conhecida mantinha uma distância cautelosa. O personagem continua sua caminhada até o apartamento: *And behind him the soft insistent slap of sandals.* (p.34)

Percebemos aqui também como em *A tree of night* e *Miriam* a perda de identidade do personagem; a diferença entre este e os outros contos é que isto nos é apresentado agora na parte inicial como um prenúncio do que virá depois: *This is my neighborhood, my street, the house with the gateway is where I live. To remind himself of this was necessary, inasmuch as he'd substituted for a sense of reality a knowledge of time, and place.* (p.34)

Vincent desce os degraus que o levam ao apartamento, e através de um buraco na almofada da porta, ele pôde ver a jovem reclinada no corrimão da construção à espera de algo.

A segunda parte do conto apresenta-nos um corte no tempo; é a passagem mais longa marcada por uma narrativa retrospectiva, entremeada de diálogos.

Somos levados de volta à galeria; este é o cenário do encontro do personagem com a jovem que deseja vender um quadro.

Ao contrário da primeira parte que se passava no verão, nós vemos agora a ação transcorrer no inverno: *He shoved his hands in his pockets and glanced at the window. It was spangled with February frost (...)* (p.36) O tempo é fragmentado e a linearidade do conto cortada através de fatos acontecidos no passado.

Vincent decide olhar o quadro e tem uma estranha sensação ao ver o que ele apresenta: uma figura sem cabeça, em trajes semelhantes aos de um monge, reclinada sobre um baú de variedades. Em uma das mãos a figura segurava um fumegante castiçal azul, na outra a miniatura de uma gaiola dourada. Aos pés da figura jazia a cabeça da jovem, ao fundo as asas de uma águia também sem cabeça.

Vincent impressionado compra o quadro não para a galeria, mas para ele mesmo. A jovem acaba saindo sem deixar seu nome, ficara apenas um papel com as iniciais D. J. -Y. W. C. A.

Observamos também neste conto, a entrada de uma personagem estranha no mundo do protagonista; a partir daí a vida de Vincent passa a ser marcada pela procura da jovem. Assim como Kay cumprira o desejo do surdo-mudo, e a senhora Miller estivera presa à menina, Vincent vê os dias passarem sem que possa se livrar da lembrança da misteriosa D.J.

O tempo passara e já na primavera Vincent encontra a

jovem num parque de diversões. A partir desse encontro dá-se a entrada da estranha personagem num outro espaço, ou seja, o apartamento de Vincent.

Através de um diálogo vemos D.J. mencionar, como em outra ocasião, o nome de um certo senhor Destronelli, e mais uma vez o tempo cronológico é mencionado quando Vincent respondendo uma pergunta da jovem diz: *Oh, April ... April something or other.* (p.44)

Ainda quanto à jovem ficamos sabendo que: *On May twentieth she was eighteen (...)* (p.46) É curiosa esta referência freqüente à passagem dos meses tendo-se em conta a fragmentação do tempo na própria estrutura do conto.

O contraste aqui é revelador: as várias facetas do tempo são significativas tanto no *desenho* do conto, como na delineação do personagem. Assim Vincent perderá a noção de sua própria identidade à medida que o tempo for passando e que seu relacionamento com D.J. for se intensificando.

Vincent acabará por assimilar o distanciamento da jovem:

...he respected her remoteness, and yet wondered in what period of time she lived. It was futile, he'd discovered, to question her past; still, she seemed only now and then aware of the present, and it was likely the future didn't mean much to her. Her mind was like a mirror reflecting blue space in a barren room. (p.47)

Capote apresenta-nos, como um diretor de cinema atrás de uma câmera, duas cenas justapostas; vejamos melhor:

Close-up. Oh, but John, it isn't for my sake after all we've the children to consider a divorce would ruin their lives! Fadeout. The screen trembles; rattle of drums, flourish trumpets: R. K. O. PRESENTS... (p.48)

Examinemos mais detalhadamente o significado dos termos cinematográficos: *close-up* seria o plano de detalhe; na realidade o enfoque será não apenas numa cena familiar esparsa, mas voltar-se-á num plano minucioso para dentro da mente conturbada de Vincent.

Após isto temos o *fade-out* que é a dissolvência, a desvanescência; neste caso a tela é obscurecida entre duas cenas consecutivas.

Este recurso aliado ao efeito auditivo, como ressoar de tambores e florear de trombetas, reforça o efeito dramático do intervalo, preparando-nos para o sonho macabro que é apresentado em seguida.¹⁵

O despertar do estranho sonho leva o protagonista a enfrentar uma realidade da qual ele tentara fugir; a insanidade mental de D.J.

Há uma mudança de cena: ficamos sabendo através de uma conversa entre um personagem secundário e Vincent, que a jovem tentara matar um certo Sr. Cooper ao mesmo tempo que o chamava por um nome italiano. D.J. na sua loucura acreditara ser ele a figura ameaçadora do Sr. Destronelli.

A certeza do estado mental deteriorado de D.J. deixa Vincent arrasado; mais um de seus relacionamentos chegara ao fim, era a certeza de mais um fracasso.

Vincent adoece e seu estado febril gera alucinações, a narração da jovem sobre o lugar em que estivera é apresentada em *flashback*; este lugar era na realidade um manicômio. Dominante neste espaço era um certo Sr. Destronelli; D.J. passara a ver a figura ameaçadora deste ser nos outros homens que encontrara a partir dali.

O sentimento de perda mais uma vez se faz presente na vida do protagonista, os momentos de felicidade que tivera ao lado da jovem desequilibrada haviam terminado.

Na terceira parte nós temos uma complementação da cena final da primeira parte; a jovem reclinada mas já numa posição observadora.

Vincent sai de seu apartamento, e cada encontro seu com a jovem deixa-o perturbado: ...*a nameless disorder took hold, a paralysis of time and identity.* (p.56)

A utilização de uma técnica de narração intercalada eliminando a sequência direta dos acontecimentos remete-nos à teoria épica.¹⁶

Parece-nos que esta fragmentação do tempo na estrutura do conto reforça o percurso irregular do personagem, num vaivém existencial. Os fatos vão se acumulando e formando um fardo muito pesado; o resultado é a perda de identidade, característica em comum com os dois contos anteriores.

A perda de identidade do protagonista vem ligada à sua dependência crescente em relação à jovem, o presente torna-se uma mera repetição de frustrações anteriores, e não

havendo uma mutação, a vida torna-se apenas um círculo vicioso.

Vincent tenta se livrar da imagem que D.J. lhe havia imposto: *I am not him! Only me, only me!* (p.56)

Contudo, ironicamente o próprio Vincent tornara-se inseguro a respeito de quem ele realmente era, a sombra da jovem o persegue apontando-lhe sua própria vida distorcida.

2.3.2. A PALAVRA E SEU SIGNIFICADO AMPLIADO

Começemos examinando o estranho título do conto: a água segundo Cirlot era *An emblem of the soul in ancient Egypt (...)* Nevertheless, Pinedo maintains that it may have been a medieval allegory of the evil mind of the sinner.¹⁷

Temos aqui então dois significados sugeridos: *alma e o mal*. Precedendo o conto nós vemos a citação de um trecho do livro de Jó numa referência direta à dicotomia claro/escuro; ou seja *luz e trevas*.

They are of those that rebel against the lights; they know not the ways thereof, nor abide in the paths thereof. In the dark they dig through houses, which they had marked for themselves in the daytime: they know not the light.

— Job 24: 13, 16 (p.31)

Ora, sabemos que o livro de Jó é um diálogo dramático, girando em torno do bem e do mal, apresentando o tema

do sofrimento imerecido. A escuridão já começa a se insinuar na atmosfera inicial do conto quando o personagem apaga as luzes do local em que se encontra. Vemos que as trevas de seu mundo interior iriam encontrar uma correspondência no espaço exterior (rua de Nova York): *A promise of rain had darkened the day since dawn, and a sky of bloated clouds blurred the five o'clock sun (...)* (p.31)

Assim em plena megalópole Vincent felt as though he moved below the sea. Buses, cruising crosstown through Fifty-seventh Street, seemed like green - bellied fish, and faces loomed and rocked like wave-riding masks. (p.31) Verifiquemos mais de perto as imagens comparativas; o personagem sente-se como se movesse abaixo do mar, isto nos sugere que:

*The symbolic significance of the sea corresponds to that of the 'Lower Ocean' - the waters in the flux, the transitional and mediating agent between the non-formal (air and gases) and the formal (earth and solids) and, by analogy, between life and death.*¹⁸

O personagem move-se portanto num espaço mutável que tem como função ser o mediador entre o *não formal* (gases de veículos, umidade, neblina), e o *formal* (pessoas, ônibus, calçadas). O dualismo vida/morte já se faz bem presente no início do conto.

Vemos ainda os ônibus comparados a peixes e os rostos a máscaras; se considerarmos que o peixe sugere uma relação com o inconsciente¹⁹ e a máscara com uma metamorfose oculta²⁰, veremos que uma força estranha e desconhecida en-

volve seus passos. Paradoxalmente o mar no qual Vincent se move, pode significar tanto o princípio de vida como o reverso ou seja: *To return to the sea is to return to the mother, that is, to die.*²¹

O contraste claro/escuro aparece através dos trajés da jovem que irá atrair Vincent de uma maneira estranha: *She wore dark slacks, no socks, a pair of huaraches, a man's white shirt.* (p.32)

Na descrição do exterior da personagem vemos outra vez a ênfase dada aos olhos e ao penteado:

...her eyes, pale, shallow, cat-green fixed him with alarming intensity. Her eyes had an astonished, a shocked look, as though, having at one time witnessed a terrible incident, they'd locked wide open. Carefree bangs fringed her forehead; this boy haircut emphasized the childish and rather poetic quality of her narrow, hollow-cheeked face. (p.33)

Vemos a psicologia da personagem refletida na perplexidade do seu olhar; o choque e a surpresa destacam-se, o *terrível incidente*, que pareciam ter presenciado, funciona como um prenúncio do *terrível* que irá acontecer a Vincent.

A presença de uma *descuidada* franja a marcar o corte de cabelo semelhante a de um menino sugere-nos o seu desligamento da vida real, sua alienação.

Na segunda parte do conto, que é como já foi mencionado um corte no tempo, temos o primeiro encontro de Vincent com a jovem: *Laughing loudly, he did not hear the girl*

enter, see her cross the dark carpet, notice her at all (...) (p.35)

Observamos mais uma vez a referência aos olhos da personagem, além de ser destacada sua maneira de ser peculiar às crianças: (...) *her eyes rolled in their sockets like loose marbles. It was the kind of disturbed shyness one associates with children. (p.35)*

Reportemo-nos ao conto *A tree of night* e veremos que lá também o corte de cabelo do surdo-mudo caracterizava-se por uma franja, além de seus olhos serem comparados a bolas de gude.

A personagem estranha, figura recorrente nos dois contos mencionados anteriormente, surge mais uma vez na pele de D.J. É, como Miriam e o surdo-mudo, uma personagem distante da realidade, que assusta e ao mesmo tempo atrai. Observemos como as palavras remetem-nos, mais uma vez, a uma conotação misteriosa quando a jovem sai da galeria: *Cold air chilled the gallery, and the door slammed with a glassy rattle. (p.38)*

O interior angustiado de D.J. também nos é revelado quando da tentativa de venda do quadro; Vincent hesita em comprá-lo, e devido a isto vemos que: *She twisted one of her shirt buttons, pulled till it popped off and rolled on the carpet like a pearl eye. (p.37)*

Vemos que o desenho do personagem vai sendo delineado não somente através da descrição física, mas também por meio de suas ações e gestos significativos.

O cenário do segundo encontro de Vincent com a jovem

será a cidade; e aqui como no primeiro conto temos o efeito auditivo na criação da atmosfera da cidade. Assim, ao comparar a chegada da primavera no campo, com a da cidade o narrador nos diz:

(...) but in the city there is the fanfare of organ-grinders, and odors, undiluted by winter wind, clog the air; windows long closed go up, and conversation, drifting beyond a room, collides with the jangle of a peddler's bell. It is the crazy season of toy balloons and roller skates, of courtyard baritones and men of freakish enterprise (...) (p.39-40)

Vemos, aliado aos sons, o efeito olfativo na descrição da cena: o *cheiro* da nova estação que chega.

A alternância claro/escuro surge mais uma vez no cenário:

No stars could penetrate a city's glare, but Vincent saw the moon, a round, shadowed whiteness, and then a blaze of electric bulbs: (...) he was moving through caramel-scented staleness, swimming through oceans of cheese-pale faces, neon, and darkness. (p.40)

Quando Vincent avista D.J. no meio de espectadores, num parque de diversões, a música que acompanhava as duas dançarinas parece acompanhar também aquele momento decisivo: *Trumpet-drum-piano, bawling on behind a black girl's froggy voice, wailed toward a rocking finale.* (p.40)

A entrada da jovem no apartamento de Vincent coloca-nos dentro de um cenário descrito como uma mistura de anti-

go e moderno. O protagonista, através de um recurso eficiente, nos é apresentado mais detalhadamente no seu aspecto exterior ao mirar-se no espelho da porta: *For his moderate height he was excellently proportioned; his hair was dark yellow, and his delicate, rather snub-nosed face had a fine, ruddy coloring.* (p.41)

Ao contrário dos contos anteriores em que a diferença de idade entre os personagens era bastante acentuada, nós temos aqui uma diferença reduzida: *Vincent, white, male, age 36, college graduate (...)* (p.38) A jovem: *On May twentieth she was eighteen (...)* (p.46)

Comparemos os rostos dos personagens: rosto corado, delicado, nariz arrebitado, cabelo louro escuro → Vincent; D.J. → rosto estreito, encovado, aspecto infantil, poético (*It was the kind of face one sometimes sees in paintings of medieval youths*). (p.33)

Quanto aos cabelos: *Her hair was fawn-colored, and cut like a boy's.* (p.32)

Parece-nos então que quase não existe aqui um contraste, pois ambos apresentam feições delicadas, a cor dos seus cabelos se aproximam: louro escuro/castanho claro, além disso D.J. apresenta um corte de cabelo semelhante ao de um menino.

O efeito de toda esta aproximação nos leva a ver na jovem uma parte correspondente de Vincent; seria seu duplo a acompanhá-lo pela vida.

O lado feminino do protagonista, suas ligações homos-

sexuais²², encontrara uma correspondência na estranha afeição da jovem pela professora de piano: *Sometimes I think if she'd known how much I loved her — why are there some you can't ever tell? — (...) (p.45)*

Assim como em *Miriam* a personagem estranha atua em dois cenários: ruas de Nova York e apartamento, ou seja, o espaço individual do protagonista. Após a entrada de D. J. no apartamento, nós vemos Vincent ficar à sua espera no jardim dos fundos, lugar na realidade pouco usado por ele:

There were a few dead tulip stalks dark in the moonshine, a puny heaven tree, and an old weather-worn chair left by the last tenant. He paced back and forth over the cold flagstones, hoping that in the cool air the drugged drunk sensation he felt would wear off. (p.41-2)

Observe-se aqui a manipulação de detalhes sugestivos; o aspecto abandonado e sujo do local de sua espera. Vemos algumas hastes mortas e escurecidas de tulipas ao luar, uma árvore fraca, uma cadeira velha e gasta. Note-se ainda o comportamento do protagonista num movimento inseguro; para diante e para trás.

Além da recorrência da palavra *frio*, vemos mais uma vez a presença da lua no cenário que nos sugere: (...) *the being which does not keep its identity but suffers 'painful' modifications to its shape as a clear and entirely visible circle.*²³

Temos aqui o álgido e abandonado local iluminado pela luz do luar, cenário este que além de revelar um fantas-

magórico aspecto, projeta ainda a identidade fragmentada e passiva do protagonista.

Observe-se ainda a delineação do espaço ser acompanhada pelo aspecto sonoro; assim com a proximidade da chegada da jovem nós vemos que *Nearby a piano was being badly mauled (...)* (p.42)

O protagonista torna-se cada vez mais preso à presença da jovem, e tal como haviam visto numa cena de um filme de Hitchcock, em que um homem e uma mulher apresentavam-se algemados, eles mesmos pareciam ser uma projeção daquelas: *People getting caught like that, locked together.* (p.47)

Vincent encontrava-se preso, tal como Kay estivera à vontade do homem surdo-mudo, e a velha mulher à Miriam.

Capote emprega, tal como nos outros contos, a volta de determinadas situações, nas quais os personagens repetem basicamente as mesmas reações perante os antagonistas.

Após despertar do sonho, Vincent procura a jovem no apartamento; irá encontrá-la então no jardim dos fundos:

An ashy trace of moon swayed on the threshold, for it was not yet light, and in the kitchen the refrigerator purred like a giant cat. A stack of paper rustled on the desk. (...) She was there, leaning, half-kneeling, against the heaven tree. (...) He could not see her well, only a dark substantial shape. (p.50)

Observe-se a imagem da lua marcando o cenário como se fosse um vestígio cinzento e a presença do refrigerador

a ronronar como um gato gigantesco. A linguagem na descrição do cenário confere ao texto uma qualidade muito especial, além de ir definindo e intensificando cada vez mais a atmosfera sombria do conto.

O estado mental de D.J. é uma realidade da qual o protagonista não pode fugir, a jovem permanece no mesmo lugar como que à espera de alguém, a noite vai aos poucos cedendo lugar ao nascer do sol; as palavras através de uma alternância de cores vão revelando a identidade das coisas, apenas a identidade de Vincent é que irá se desvanecer cada vez mais:

On all sides windows looked down like the doors of dreams, (...) The setting moon was like the early moon of dusk, a vaporish cartwheel, and the sky, draining of dark, was washed with gray. Sunrise wind shook the leaves of the heaven tree, and in the paling light the yard assumed a pattern, objects a position, and from the roofs came the throaty morning rumble of pigeons. A light went on. Another.
(p.51)

O tresloucado ato de D.J. ao tentar matar um homem, e sua saída do apartamento intensificam o sentimento de isolamento de Vincent, um vazio interior persegue-o. Esta realidade interior sempre existira forte e latente em seu íntimo: *a victim, born to be murdered, either by himself or another (...)* (p.38)

A presença da estranha jovem apenas desencadeara de forma brutal um sentido de destruição e inutilidade já existentes. Vemos mais uma vez através das sombras as marcas do

seu sofrimento íntimo:

Dusk, and nightfall, and the fibers of sound called silence wove a shiny blue mask (...) Somewhere in this hour of dusk a murderer separates himself from shadow and with a rope follows the flash of silk legs up doomed stairs. (p.55)

Vemos a máscara aqui mais uma vez com o significado de uma metamorfose oculta que se processara ao longo do tempo. O assassino fora envolvido pela escuridão; o protagonista matara já há algum tempo um sentido maior para a sua existência. Dissociara-se de sua sombra com a ausência de D.J., mas ironicamente acaba enveredando por um caminho condenado.

A felicidade fugaz que Vincent tivera ao lado da jovem desequilibrada terminara, revelava-se mais uma vez sua condição de condenado a viver preso dentro de si mesmo.

Perdera-se no tempo estagnado a sua identidade; seria ele parte daquela jovem com ares de menino, ou seria a figura ameaçadora do Sr. Destronelli uma projeção de seu íntimo maligno?

The wordless pantomime of her pursuit contracted his heart, and there were coma-like days when she seemed not one, but all, a multiple person, and her shadow in the street every shadow, following and followed. (p.56)

O círculo fecha-se, as sombras acercam-se de maneira total, e a ausência de palavras carrega o seu sofrimento. As

ruas da cidade tornam-se cenário da perseguição imposta pela jovem, os ruídos característicos de portas e janelas que se movimentam acompanham a caminhada, até que finalmente *nothing but silence, and rain.* (p.57)

As últimas palavras do conto levam-nos a uma imposição final:

Presently, with slow scraping steps, she came below the lamp to stand beside him, and it was as if the sky were a thundercracked mirror, for the rain fell between them like a curtain of splintered glass. (p.57)

Vemos então que o céu funciona como o reflexo de uma realidade formal fragmentada (Vincent, D.J.), esta realidade no entanto cai em forma de chuva entre eles, como *mediating agent between the non-formal or gaseous and the formal or solid* (...) ²⁴

Vimos, no início do conto, Vincent mover-se na cidade como se estivesse no mar. Aqui também o líquido se faz presente, apresenta-se desta feita em forma de chuva, sugerindo-nos, no entanto, uma relação não com a vida mas com a dissolução.

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹PERRY JR., J.D. refere-se ao fato de Irving MALIN ter abrangido em seu trabalho duas das três áreas que constituem o gótico norte-americano: o tema e a imagem. As três imagens seriam o *apartamento*, a *viagem* e o *espelho*, tendo como temas correlatos o *confinamento*, a *fuga* e o *narcisismo*. PERRY trata da terceira área, ou seja, dos princípios estruturais que constituem através da interação com tema e imagem o moderno gótico norte-americano. (PERRY JR., J.D. *Gothic as vortex: the form of horror in Capote, Faulkner and Styron. Modern fiction studies*, 19:153, 1973).

² _____. Gothic... p.153.

³Segundo PERRY os três princípios estruturais seriam *simply ways in which a whirlpool is shifted from a visual representation to the printed page. The process down the side of the whirlpool becomes the sequential experiencing of levels, a series of events, funneling into the final one.* (PERRY JR., J.D. Gothic... p.154).

⁴ _____. p.153.

⁵ _____. p.154.

⁶CIRLOT, J.E. *A dictionary of symbols*. 2.ed. Osford, Routledge & Kegan Paul, 1971. p.228.

⁷ _____. A dictionary... p.347.

⁸CANDIDO, A. *Literatura e personagem*. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1970. p.35.

⁹Como vimos na nota 1.

¹⁰CIRLOT, J.E. A dictionary... p.54.

¹¹ _____. p.58.

¹² _____. p.216.

¹³*Doppelgänger* ou duplo é uma figura recorrente na ficção gótica. Segundo AZIZA o duplo estaria ligado no pensamento mítico a uma das figuras do diabo. Poderia significar a representação do tédio, ou de uma solidão insuportável (Poe), como também uma emanção do inconsciente. Devido à ameaça de destruição do eu, produz-se um *alter ego* (*l'ombre, le jumeau, la réplique exacte*) qui, *paradoxalement en apparence redevient le rival tant redouté qu'il faut détruire parce qu'il annonce la mort; c'est en cela que le diable est l'ennemi de l'âme, est une pure création de la culpabilité de devoir mourir*. (AZIZA, C. et alii. Dictionnaire des types et caractères littéraires. Paris, F. Nathan, 1978. p. 61-2).

¹⁴MOISÉS, Massaud referindo-se ao diálogo apresenta a seguinte classificação: 1) *direto, ou discurso direto*, 2) *indireto, ou discurso indireto*, 3) *indireto livre, ou discurso indireto livre*, 4) *monólogo interior*, e 5) *solilóquio*. O discurso indireto livre ocorreria, citando Othon Moacir Garcia, quando a fala de determinada personagem ou fragmentos dela inserem-se discretamente no discurso indireto através do qual o autor relata os fatos. (GARCIA, O.M. Comunicação em prosa moderna. 1969. p.132. Citado por MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1978. p.144).

¹⁵Abordaremos este aspecto do conto na terceira parte do trabalho.

¹⁶A.A. MENDILOW ao comentar a exposição preliminar e a distribuída reporta-se à teoria épica que não seguia uma ordem cronológica pois, havia a exigência de que a narrativa começasse no meio ou próxima do fim da ação, e então se interrompesse para contar o que acontecera antes que o poema começasse, e finalmente continuasse com a questão principal desde o ponto de interrupção até o fim. Esta estrutura seria posteriormente retomada nos séculos XVI e XVII através dos romances pastoris e heróicos. A tendência atual caracteriza-se por não apresentar a exposição de uma forma contínua após a introdução da primeira cena ou personagem; o que ocorre frequentemente é a preferência por intercalar a exposição com a linha principal da ação, na forma de pequenos flashes retrospectivos ou antecipadores, alternados ou mesmo entremeados. (MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Porto Alegre, Globo, 1972. p.116-18).

¹⁷CIRLOT, J.E. A dictionary of symbols. 2.ed. Oxford, Routledge & Kegan Paul, 1971. p.140.

¹⁸____. p.281.

¹⁹Partimos para esta conexão através da seguinte definição de peixe: (...) *it came to be taken as a symbol of profound life, of the spiritual world that lies under the*

world of appearances, the fish representing the life-force surging up. (CIRLOT, p.107).

²⁰Os rostos comparados a máscaras, que apareciam indistintamente e, balançavam-se cavalgando nas ondas, sugerem-nos que: (...) *metamorphoses must be hidden from view — and hence the need for the mask. Secrecy towards transfiguration: it helps what-one-is to become what-one-would-like-to be* (...) (CIRLOT, p.205).

²¹CIRLOT, p.281.

²²Note-se que o lado homossexual dos personagens contribui ainda mais para um isolamento sufocante, pois este desvio da conduta padrão coloca-os na posição de marginais (...) *dans la plupart des sociétés occidentales après l'avènement de la pensée judéochrétienne*. AZIZA refere-se à substituição da satisfação sexual pela alegria voltada para o próximo: *La santification du mariage comme sacrement marque le remplacement d'Eros, divinité polymorphe de la satisfaction sexuelle, par Agapè, symbole chrétien de joie dans et par le prochain*. (AZIZA, C. et alii. Dictionnaire des types et caractères littéraires. Paris, F. Nathan, 1978. p.82).

²³CIRLOT, p.215.

²⁴_____, p.272. Verifica-se ainda a tripla conexão da água com a morte: (...) *l'eau entretient avec la mort un triple rapport: il s'agit de la mort acceptée, de la mort voulue, de la mort combattue, et chacune de ces figures a ses allégories*. (AZIZA, C. et alii. Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires. Paris, F. Nathan, 1978. p.82).

3. A FACE ATIVA

3.1. "CHILDREN ON THEIR BIRTHDAYS"

3.1.1. UMA OUTRA PERSPECTIVA NA CONSTRUÇÃO DA AÇÃO

Observamos em *Children on their birthdays* uma modificação quanto ao ponto de vista em relação aos outros contos. Os acontecimentos aqui nos são apresentados através de uma narrativa na primeira pessoa¹, sendo o narrador uma testemunha dos fatos ocorridos. Vemos a ação ser desencadeada a partir da chegada na cidade de uma personagem nada comum; esta chegada coincidiria com a comemoração do aniversário de Billy Bob, primo do narrador.

Temos portanto uma característica da personagem, e uma referência ao tempo: *For one thing, nothing she ever did was ordinary, not from the first time that we saw her, and that was a year ago.* (p.76)

Se compararmos este conto com os outros, veremos uma mudança de cenário e de personagens. Assim, numa pequena cidade sulista chega uma menina extravagante acompanhada de sua mãe, personagem que vê-se mais tarde não tem relevância alguma, servindo apenas de pano de fundo para as atitudes da menina.

O diálogo direto cede lugar aqui ao discurso indireto livre:

Their attention was too fixed upon the approach of Miss Bobbit and her mother, who had by now reached the

gate. "Begging your pardon," called Miss Bobbit in a voice that was at once silky and childlike, like a pretty piece of ribbon, and immaculately exact, like a movie-star or a schoolmarm, "but might we speak with the grown-up persons of the house? This, of course, meant Aunt El; and, at least to some degree, myself." (p.77)

Miss Bobbit, dirige-se com sua mãe para o local onde havia reservado quartos. Além do aniversariante Billy Bob, a menina fora observada por outros personagens como Preacher Star, amigo de Billy Bob, e uma personagem secundária Cora Mc Call (namorada de Billy Bob).

A narrativa neste conto, traz à nossa imaginação as aventuras de crianças tão bem descritas por Mark Twain. Observamos aqui a nostalgia envolvendo as lembranças de uma pequena cidade, com seus habitantes, sua paisagem típica e seu linguajar.

O conto na primeira pessoa contribui ainda mais para sugerir esta distância, pois, *longe de facilitar a identificação herói-leitor, tende a parecer remoto no tempo.*²

Assim, vemos as diabruras de Billy Bob, como roubar as rosas cultivadas de sua mãe para oferecer a Miss Bobbit, serem castigadas com uma surra; sua tentativa de fuga nos traz o lado pitoresco e nostálgico da infância.

Observamos a distância do narrador como testemunha reduzir-se quando: *After supper Billy Bob came and flung himself on the foot of my bed. He smelled all sour and sweet, the way boys do, and I felt very sorry for him, especially*

because he looked so worried. (p.82)

O narrador tem então uma pequena atuação como o *om-bro amigo* no qual Billy Bob procura consolo para suas mã-goas. Ele passará a ter como rival, na corte à Miss Bobbit, seu amigo Preacher Star; ambos no entanto serão ignorados pela menina.

Os acontecimentos ganham novo colorido com o aparecimento de uma menina negra, esta atuará como um contraste para a protagonista Miss Bobbit. O contraste físico destacará ainda mais as atitudes da personagem principal.

A provocação de Billy Bob e Preacher Star derrubando o balde da menina negra, e jogando-a ao chão, fazem Miss Bobbit surgir como sua defensora; ambas tornam-se a partir daí amigas inseparáveis.

O número de personagens, sejam eles principais ou secundários, é aumentado neste conto; temos como personagens principais: Miss Bobbit, Billy Bob, o amigo que depois passa a rival, e portanto antagonista Preacher Star, e como personagens secundários: Rosalba, Cora Mc Call, e Aunt El.

A ênfase neste conto passa a ser a ação, o narrador-testemunha centra sua atenção nos acontecimentos exteriores da narrativa. Contudo, vemos mais uma vez que o narrador não só testemunha os fatos, como também torna-se uma espécie de confidente. Assim por exemplo:

It was shortly afterwards that Miss Bobbit paid us a call. She came on Sunday and I was there alone, the family having gone to church (...)

"I don't want you to think I'm a heathen, Mr. C.; I've had enough experience to know that there is a God and that there is a Devil. But the way to tame the Devil is not to go down there to church and listen to what a sinful mean fool he is (...)" (p.85)

Ou então quando Miss Bobbit expõe sua idéia de como desenvolver uma atividade como representante de revistas:

To be sure Mr. C., I'm not here to sell you anything. But I have a thought in mind. I was thinking those two boys are men, after all. Do you suppose they would make a pair of likely assistants? (p.86)

A persona do autor, o misterioso Mr. C., acompanha de perto os acontecimentos, exercendo desta forma uma função ampla: é testemunha, confidente e conselheiro.

Os dois meninos tornam-se eficientes auxiliares de Miss Bobbit e Sister Rosalba. A rivalidade dos dois na disputa do interesse da menina ganha consistência; Preacher Star mente sobre a atividade de Billy Bob, acusando-o de ficar com parte do dinheiro recolhido.

A briga dos dois meninos, uma tentativa de chamar a atenção de Miss Bobbit, não surte efeito e novamente o narrador intervém: *Oh, yes, Preacher, you looked so lost that day that for the first time I really liked you, so skinny and mean and lost going down the road all by yourself. (p. 88)*

Através desta intervenção nós vemos que o narrador até então não nutria grande simpatia pelo rival de Billy

Bob, passa então a assumir uma atitude cheia de compaixão diante da rejeição enfrentada pelo menino apaixonado.

A chegada à cidade de um determinado tipo chamado Manny Fox apresentando um show, haveria de projetar ainda mais a figura de Miss Bobbit no cenário. Na verdade o ápice de sua passagem pela cidade seria sua apresentação como concorrente a um teste para Hollywood.

Os interesses de Manny Fox não se restringiam ao campo do show de variedades; estabelece um escritório de empregos, e após receber uma taxa, ele ficara encarregado de providenciar uma colocação em embarcações destinadas à América do Sul. Esta seria uma forma de saciar a sede de aventura dos meninos da pequena cidade.

Contudo, no dia seguinte ao show o vigarista desaparece da cidade levando o dinheiro arrecadado. Vemos aqui uma situação muito bem explorada por Capote; a credulidade dos habitantes da pequena cidade que ficaram fascinados com suas promessas mirabolantes.

Embora a passagem de Manny Fox no conto seja rápida, deve ser destacada pois dirige nossa atenção para dois feitos importantes de Miss Bobbit na cidade: 1) vence o concurso patrocinado por ele e com isto atrai ainda mais as atenções sobre sua figura; 2) a atuação do vilão na cidade provoca sua atitude de defesa, no caso dos direitos espoliados.

Expliquemos melhor o segundo ponto: Miss Bobbit escreve para os xerifes do Sul dando a descrição de Manny Fox,

envia também cartas aos jornais das cidades maiores atraindo atenção geral. Após tudo isto o vilão é encontrado e preso.

Com este feito *Miss Bobbit was presented with a Good Deed Merit award form the Sunbeam Girls of America.* (p.94)

Mas a menina vai mais além; com sua esperteza habitual consegue que os meninos que haviam recebido o dinheiro levado pelo vigarista, financiassem sua viagem a Hollywood. Como compensação teriam 10% do que ela ganhasse depois que se tornasse uma estrela.

Aqui vemos a ironia da situação; a defensora passa a ser também a exploradora da credulidade alheia usando para isto o seu prestígio: *Look, boys, she said (...), none of you ever thought to see that money again, but now that you have, you ought to invest it in something practical -- like me.* (p.94)

O final do conto leva-nos a uma colocação de personagens inversa ao do início, senão vejamos; a chegada da menina fora num dia de aniversário, com as crianças sentadas na entrada da casa à espera de que algo acontecesse. No dia de sua partida nós vemos que: *All afternoon Miss Bobbit sat on the porch surrounded by people who stopped by to wish her well.* (p.95) As pessoas agora lhe rendiam homenagens, trazendo-lhe presentes (ação semelhante a de um aniversário), sentava-se também à entrada de uma casa, mas desta vez não era ela que chegava até às pessoas mas, o inverso.

Parece-nos que esta repetição com variações da cena

inicial nos aponta um aspecto; a partida de Miss Bobbit é uma volta ao começo (aniversário), tendo a sua morte no final não um significado de aniquilamento, mas sugerindo-nos um encontro final numa completa integração de todos.

Assim, ao consolar Billy Bob antes de sua partida, Miss Bobbit diz: *I'm not going to die, she said. You'll come out there, and we'll climb a mountain, and we'll all live there together, you and me and Sister Rosalba.* (p.95)

A cena final apresenta-nos Preacher Star e Billy Bob trazendo flores. A menina fugindo à formalidade que a caracterizara, assume uma atitude espontânea; corre para abraçá-los sem ouvir os avisos: *You could see what was going to happen; and we called out, our voices like lightning in the rain (...).* (p.96)

Note-se aqui a presença do narrador testemunha integrando-se ao coro final, e formando a cena de fundo para o desenlace inevitável.

Voltamos então à repetição inicial; o mesmo ônibus que trouxera Miss Bobbit iria levá-la de maneira definitiva da pequena cidade: *That is when the six o'clock bus ran over her.* (p.96)

3.1.2. CENÁRIO E PERSONAGENS EM FUNÇÃO DO HUMOR

Passamos dos contos anteriores, que pertencem ao que Paul Levine chama de *nighttime*, para um outro nível, o *day-*

light genre.³ Procuraremos verificar mais detidamente os recursos explorados pelo autor, num enfoque dirigido para uma atmosfera mais leve e descontraída.

Vimos nos contos anteriores como a linguagem definiu o *setting* sombrio e afastado da realidade. Relembremos as palavras iniciais de *A tree of night*, *Miriam* e *The headless hawk*:

It was winter (A tree of night, p.3)

For several years, Mrs. H.T. Miller had lived alone in a pleasant apartment (...) (Miriam, p.17)

Vincent switched off the lights in the gallery. (The headless hawk, p.31)

Vemos que em *A tree of night* e *Miriam* as palavras iniciais exemplificam mais claramente o que Levine chama de *nighttime*; as palavras *inverno* e *luzes apagadas* preparam a atmosfera na qual o protagonista atuará num movimento de total interiorização.

Em *Miriam*, embora as palavras iniciais não sejam tão precisas quanto a este aspecto, nós podemos também perceber a insinuação de um afastamento do mundo exterior: *Hã vários anos a senhora H. T. Miller vivia sozinha (...)*

Passando para o conto com características *diurnas*, nós vemos que o início, embora referindo-se à morte de Miss Bobbit, revela um tom direto e pontilhado de certo humor negro: *Yesterday afternoon the six-o'clock bus ran over Miss Bobbit. (p.76)*

Saímos de recintos fechados e das ruas de Nova York

para uma cidade menor marcada pelo clima seco do verão: *It was the summer that never rained; rusted dryness coated everything; sometimes when a car passed on the road, raised dust would hang in the still air an hour or more.* (p.76)

Vemos surgir neste cenário novamente a figura estranha de uma menina, embora aqui o enfoque seja diferente. O tom segue uma linha bem humorada; a figura afetada de Miss Bobbit impressiona, através de seu linguajar e de sua maneira de vestir, os habitantes da pequena cidade. O tom solene e formal contido nas palavras iniciais da menina, colocam logo a diferença que haveria de existir entre ela e as outras crianças: (...) *but might we speak with the grown-up persons of the house?* (p.77) A menina na verdade, aparecera na pequena cidade como uma figura de conto de fadas, trazendo consigo aquele ar misterioso e mágico que haveria de sacudir a rotina diária de seus habitantes:

Anyway, we were sitting on the porch, tutti-frutti melting on our plates, when suddenly, just as we were wishing that something would happen, something did; for out of the red road dust appeared Miss Bobbit. A wiry little girl in a starched, lemon-colored party dress, she passed along with a grown-up mince, one hand on her hip, the other supporting a spinsterish umbrella. (p.75)⁴

O seu desejo de ser uma estrela, e de ser admirada como tal, revelam-se através de seus trajes engomados e de sua maquiagem, como se estivesse preparada para uma festa: *Tangee gave her lips an orange glow, her hair, rather like*

a costume wig, was a mass of rosy curls, and her eyes had a knowing, penciled tilt (...) (p.77)

O aniversariante Billy Bob, sente-se fortemente impressionado pela sua *mis-en-scène*; querendo fazer as honras da casa oferece-lhe sorvete de frutas para amenizar o calor. Vemos então, o ar afetado desta menina distanciada dos interesses normais de uma criança, colocar-se num plano superior através de um agradecimento formal: *Very fattening, tutti-frutti; but merci you kindly (...) (p.78)*

O antagonismo neste conto desenvolve-se humoristicamente com a presença de uma menina vinda de um centro maior, querendo impor seu estilo de vida às outras meninas, estas enciumadas com a admiração e o respeito que a visitante despertara nos meninos reagem:

Cora Mc Call and the girls pulled their hair-ribbons nervously, suspiciously, and looked very put out and prune-faced. I'm Miss Bobbit, said Cora, twisting her face into an evil imitation, and I'm Princess Elizabeth, that's who I am ha, ha, ha. (p.78)

A linguagem de Capote capta com perfeição a malícia e o ciúme contidos na reação das meninas, conferindo, através de um enfoque descontraído, um colorido todo especial ao mundo infantil.

A narrativa na primeira pessoa colocara-nos na posição de ouvintes de um contador de histórias; vemos a figura encantada de Miss Bobbit chegar como que iluminada por uma varinha mágica; sua presença transformaria o lugar e provo-

caria reações nas pessoas do local.

A linguagem empregada por Capote nos contos anteriormente mencionados, destacando a dicotomia claro/escuro numa referência à tensão existente no personagem, cede lugar aqui a um tom mais leve e a um andamento mais rápido. Quando usa o contraste é para traduzir mais a manifestação externa das coisas, sem o objetivo de captar conflitos interiores de personagens e atmosferas carregadas.

Assim ao descrever o local em que Miss Bobbit se alojara:

Before storms, leaves and flowers appear to burn with a private light, color, and Miss Bobbit, got up in a little white skirt like a powderpuff and with strips of gold-glittering tinsel ribboning her hair, seemed, set against the darkening all around, to contain this illuminated quality.
(p.79)

Miss Bobbit continha dentro de si a luz particular que também iluminava as folhas e as flores ao seu redor. Seu aspecto exterior, sua saia branca e o dourado de seus cabelos refletem a força magnetizante de seu interior.

O contraste claro e escuro não aparece com a mesma frequência, mas surge de uma maneira curiosa com a entrada de uma nova personagem: *It was noon, and there was no one passing in the street, except a colored girl, baby-fat and sugar-plum shaped, who hummed along carrying a pail of blackberries.* (p.83)

A reação de Miss Bobbit à humilhação sofrida pela me-

nina negra nos é apresentada de maneira bem humorada:

Miss Bobbit came tearing across the road, her finger wagging like a metronome; like a schoolteacher she clapped her hands, stamped her foot, said: "It is a well-known fact that gentlemen are put on the face of this earth for the protection of ladies. Do you suppose boys behave this way in towns like Memphis, New York, London, Hollywood or Paris?" (p.83)

Com a força de sua autoridade Miss Bobbit não só faz uma crítica habilidosa ao comportamento dos meninos, colocando-os numa posição de crianças do *interior*, como também defende a menina pertencente a uma minoria racial.

Miss Bobbit passa a dizer a todos que Rosalba Cat é sua irmã, obrigando, com esta atitude, as outras pessoas a não discriminá-la. A amizade das duas meninas estabelece a união do branco e do negro; aliado a este contraste vemos ironicamente o reforço do próprio nome Rosalba.

Sister Rosalba, como Miss Bobbit passara a lhe chamar, torna-se um complemento, uma presença constante ao lado da menina branca: *The single rose is, in essence, a symbol of completion, of consummate achievement and perfection.*⁵ A superioridade de Miss Bobbit destaca-se ainda mais ao considerar a menina negra como sua irmã, e ao conseguir que fosse aceita pelas pessoas de uma pequena cidade sulista.

Julgando em termos de planos, podemos depreender sua liderança de duas formas: o plano físico, no qual Miss Bobbit projeta-se através de sua figura e de um linguajar es-

pecial e o plano social, no qual ela conduz as pessoas a aceitarem suas atitudes e idéias, por mais estranhas que elas possam parecer.

Ela torna-se uma espécie de ditadora de costumes dentro da comunidade.

As divagações religiosas da menina revelam seu senso prático: *I always called the Devil to help me the biggest part in our annual show. That is common sense; you see, I knew Jesus wouldn't have any truck with dancing.* (p.86) Na realidade, parece-nos que a sua crença no diabo revela de uma maneira *naïve*, uma atitude contrária à hipocrisia geral, além disso torna-se um apelo aos instintos, no sentido de um extravasamento de forças interiores.

Vemos no lado prático uma espécie de autodefesa, já que sem pai e com uma mãe inexpressiva, ela precisava defender-se sozinha.

Notamos ainda sua atitude de rebeldia com o preestabelecido ao se recusar a ir para a escola:

"It's ridiculous," she said, when one day the principal, Mr. Copland, came around to investigate, "really ridiculous; I can read and write and there are some people in this town who have every reason to know that I can count money. No, Mr. Copland, consider for a moment and you will see neither of us has the time nor the energy." (p.89)

Dentro de seu mundo a escola significaria perda de tempo; seria uma tentativa de enquadrá-la de certa forma no sistema. Verifica-se contudo que com sua amiga inseparável

Sister Rosalba não houvera esta preocupação por parte do diretor da escola; devido à sua cor ela pertencia a uma categoria social deliberadamente ignorada.

A pequena cidade sulista vê mais um acontecimento quebrar a sua rotina; a apresentação do show, tendo como concorrente Miss Bobbit.

O humor de Capote ao apresentar os candidatos é mais uma vez brilhante e preciso: *Before Miss Bobbit came on there were eleven contestants, including Eustacia Bernstein, who imitated movie stars so that they all sounded like Eustacia (...)* (p.92)

Surge então a figura de Miss Bobbit, especialmente aplaudida por Preacher Star:

Out she came, tossing her hips, her curls, rolling her eyes. You could tell right away it wasn't going to be one of her classical numbers. She tapped across the stage, daintily holding up the sides of a cloud-blue skirt. That's the cutest thing I ever saw, said Billy Bob, smacking his thigh, and Aunt El had to agree that Miss Bobbit looked real sweet. (p.92)

Miss Bobbit torna-se mais uma vez o centro de atenções ao vencer o concurso, fortalece sua posição na cidade ao combater Manny Fox, passando de estrela a benfeitora. Esta colocação contraria suas convicções, pois sabia que o que fizera para ajudar os outros no fundo acabaria por beneficiar ela mesma: *And anyway, what is a good deed? Don't let anybody fool you, a good deed is something you do because you want something in return.* (p.94)

A sabedoria da menina mostra como ela procede em relação à vida, sua maneira cética ao analisar as reações humanas. Sua figura irreal e passageira remete-nos ao improvável se considerarmos a relação entre verdade e vida. Capote recria a partir de uma pequena cidade sulista um mundo penetrado pela figura livre da menina; a partir da festa de aniversário somos levados para um plano marcado pelo maravilhoso; beleza e ironia interligam-se, revelando através da figura aparentemente frívola da menina um mundo cheio de verdades encobertas.

Miss Bobbit chegara à cidade com ares de nobreza: *I'm Miss Lily Jane Bobbit, Miss Bobbit from Memphis, Tennessee, she said solemnly.* (p.77) Com seu porte aristocrático, impusera seu estilo de vida, reagira ao preconceito com ares de nobreza; seu próprio nome sugere-nos isto: *The lily, in Byzantium and among the Christianized Franks, was a sign of royalty.*⁶

Sua proteção junto a Rosalba evocara-nos a figura aristocrática de uma jovem vinda da *plantation house*, com sua fiel serva negra, e que tivera a coragem de assumir uma atitude contrária aos costumes locais.

A expectativa de sua partida deixa Billy Bob triste:

It has not been easy for him, Miss Bobbit's going. Because she'd meant more than that. Than what? Than being thirteen years old and crazy in love. She was the queer things in him, like the pecan tree and liking books and caring enough about people to let them hurt him. She was the things he was afraid to show anyone else. (p.95)

Ela era na realidade uma parte dele mesmo que estava indo embora, a magia de seus treze anos, a fantasia que povoara sua infância; era seu mundo interior refletido na figura irreal de Miss Bobbit.

No dia de sua partida a menina apresenta-se vestida de branco, e com uma sombrinha também branca: *She looked as though she were going to Communion (...)* (p.95) Devemos lembrar mais uma vez aqui a qualidade negativa da cor branca, sugerindo neste caso a morte que se aproximava.

Billy Bob e Preacher Star aproximam-se; (...) *two boys whose flowermasked faces were like yellow moons (...)* (p.96); as flores marcando aqui a despedida final de Miss Bobbit da pequena cidade, assim como também da magia que envolvera a todos.

3.2. "A CHRISTMAS MEMORY"

3.2.1. UMA EVOCAÇÃO NOSTÁLGICA

Vemos que assim como em *Children on their birthdays* a narrativa em *A Christmas memory* é apresentada também na primeira pessoa.

No entanto, no segundo conto, o narrador não é um simples observador, mas o protagonista de uma história passada num final de novembro, há mais de vinte anos atrás. Co-

mo que atrás de uma câmera Capote aproxima-se do cenário, descrevendo-o e descrevendo a personagem que nele se movimenta; a partir do terceiro parágrafo o narrador revela-se como protagonista: *The person to whom she is speaking is myself. I am seven; she is sixty-something.* (p.148)

Em *Children on their birthdays* vimos o narrador ora como testemunha, ora como confidente, passamos em *Christmas memory* portanto a seguir um movimento voltado mais para o interior do personagem.

O leque que havia se aberto em *Children on their birthdays*, volta a fechar-se aqui: *Other people inhabit the house, relatives; and though they have power over us, and frequently make us cry, we are not, on the whole, too much aware of them.* (p.148)

Apesar da distância afetiva dos outros parentes a vida transcorria descontraída e solidificada pela amizade dos dois personagens. Capote volta-se aqui como em *Children on their birthdays* para o mundo peculiar das crianças, no qual as ações revelam um compromisso íntimo com a fantasia.

A técnica da *viagem* ao passado leva-nos a (...) uma confessada distância temporal entre o tempo ficcional — o dos eventos conforme aconteciam — e o tempo real do narrador — o tempo em que registra aqueles eventos.⁷ A intensidade subjetiva neste conto, vem carregada da nostalgia evocativa de uma vida mais ligada à terra, à natureza, e aos costumes.

Vejamos mais de perto o último aspecto: o Natal se

aproxima e o ritual da preparação do bolo de frutas se impõe; a lembrança da falta de dinheiro para comprar os ingredientes do bolo é evocada, vemos outra vez o narrador distanciar-se dos outros parentes, como se eles representassem um lado menor da casa: *But before these purchases can be made there is the question of money. Neither of us has any. Except for skinflint sums persons in the house occasionally provide (a dime is considered very big money) (...)* (p.150)

Vemos logo de início o universo do narrador limitar-se a um convívio com a prima muito mais velha, mas com alma infantil: *She is still a child.* (p.149)

Buddy tem permissão para tirar de suas economias o necessário para o cinema aos domingos; nessa ocasião ele não é acompanhado pela sua amiga, na realidade ela nunca assiste um filme ou tinha intenção de fazê-lo: *I'd rather hear you tell the story, Buddy. That way I can imagine it more (...)* (p.151)

A narrativa no presente, técnica adotada por Capote neste conto, parece significar a busca de um colorido maior para os acontecimentos passados. É uma tentativa de nos fazer ver a ação como se estivesse acontecendo diante de nossos olhos, tal como num filme. Por outro lado parece-nos bastante irônico o fato da personagem preferir ouvir a história ao invés de assistir o filme; da mesma forma o narrador nos convida no início do conto: *Imagine a morning in late November.* (p.148)

O isolamento dos dois personagens no conto é mais uma vez mencionado: (...) *we retire to the room in a faraway part of the house where my friend sleeps in a scrap-quilt-covered iron bed* (...) (p.151)

O afastamento do espaço ocupado pela prima reforça ainda mais seu distanciamento dos outros habitantes da casa; a construção dos personagens desenvolve-se a partir de suas ações numa casa hostil, e de suas saídas para um espaço exterior acolhedor: a natureza.

O Natal aproxima-se; os bolos são enviados para os amigos, o evento é celebrado com o pouco uísque que sobra. Dançam e cantam numa alegria ingênua, tendo o cachorro a acompanhá-los em sua euforia.

Surgem então em cena as forças antagônicas da casa (até então haviam sido apenas mencionadas):

Enter: two relatives. Very angry. Potent with eyes that scold, tongues that scald. Listen to what they have to say, the words tumbling together into a wrathful tune: "A child of seven! whiskey on his breath! are you out of your mind? feeding a child of seven! must be loony! road to ruination! (...)" (p.155)

Temos então de um lado o menino e a velha mulher, do outro os parentes que nos são apresentados como inimigos. A cena parece-nos bastante teatral com as indicações de como certas atitudes devem ser tomadas, observe-se ainda como o narrador intervém entre o leitor e a história: *Listen* (...)

Os acontecimentos que seguiam um ritmo nostálgico e

evocativo de pequenas alegrias diárias, é bruscamente interrompido pela intervenção direta de forças contrárias.

A saída no dia seguinte, para cortarem árvores para o Natal, é mencionada inicialmente por uma só palavra: *Morning*. (...) (p.156) Temos então a mudança de tempo e cenário assinalada por esta indicação; esta cena apresenta os personagens na floresta, em busca de um lugar só conhecido pela amiga. Da mesma forma a volta é mencionada através de uma outra palavra: *Home: Queenie slumps by the fire and sleeps till tomorrow, snoring loud as a human*. (p.157)

Vemos assim tanto a mudança de cenário, como de tempo, nos ser apresentada através de uma palavra indicativa de uma diferente tomada de cena, tal como num filme. Observa-se também na narrativa, a presença constante ao lado dos dois amigos, da cachorra Queenie. Ela torna-se mesmo uma personagem secundária acompanhando-os nas suas aventuras pela floresta, e compartilhando de suas alegrias; o animal assume aqui o vazio deixado pelos parentes.

Começam os preparativos para o Natal; enfeites são confeccionados, os presentes da família são arrumados, e assim também o osso do cachorro:

The bone, wrapped in funny paper is placed high in the tree near the silver star. Queenie knows it's there. She squats at the foot of the tree staring up in a trance of greed: when bedtime arrives she refuses to budge. (p.158)

O patos⁸ nos é comunicado externamente através do

animal, esta presença reforça ainda mais a figura da criança no dia de Natal excluída da família. Temos o conflito entre o mundo do narrador, formado pela amiga já velha e o animal, e um outro mundo muito próximo, mas cruel; seus parentes, sempre prontos a tolhê-los na sua espontaneidade e alegria. Vemos isto através das palavras: *One by one the household emerges, looking as though they'd like to kill us both: but it's Christmas, so they can't.* (p.159)

A ida de Buddy para uma escola militar coloca um término naquele mundo povoado de pequenas descobertas junto à amiga. Sua única ligação com a prima são as cartas, através de uma delas Buddy fica sabendo da morte de Queenie, e também finalmente:

*A message saying so merely confirms
a piece of news some secret vein had
already received, severing from me
an irreplaceable part of myself,
letting it loose like a kite on a
broken string.* (p.161)

O fluxo da vida seguiria marcado pelas lembranças do passado e estabelecendo um vazio: o rompimento da ligação ser/natureza.

3.2.2. CENÁRIO E PERSONAGENS: UMA LIGAÇÃO AFETIVA

Coloquemo-nos frente às palavras iniciais do conto: *Imagine a morning in late November.* (p.148) Apesar da proximidade do inverno, a palavra *morning* leva-nos através de

seu significado, ao despertar de algo vigoroso e vibrante; o enfoque voltado para reminiscências é diurno.

Assim como em *Children on their birthdays*, as lembranças estão ligadas a uma pequena cidade, no entanto enquanto Miss Bobbit movimentava a cidade com sua energia e brilho, nós vemos em *Christmas memory* o menino Buddy voltado para uma estreita ligação afetiva com a prima mais velha, sem admitir a interferência de terceiros.

A presença da criança e da velha mulher sugere-nos o confronto entre o futuro e o passado, a tradição revivida através do Natal e o renascer de novas esperanças.

Vemos o cerimonial dos preparativos do bolo de frutas tornar-se restrito somente aos dois personagens; é a aventura simples de sair com o carrinho para carregar as peças, é a volta para casa com as costas doendo por ter que juntá-las, é o barulho característico de suas cascas ao se quebrarem, e no final do dia a cozinha adquire então um brilho e uma atmosfera especial:

The kitchen is growing dark. Dusk turns the window into a mirror: our reflections mingle with the rising moon as we work by the fireside in the firelight. At last, when the moon is quite high, we toss the final hull into the fire and, with joined sighs, watch it catch flame. (p.150)

Note-se a imagem da janela que deveria levar nosso olhar para o exterior, tornar-se com o lusco-fusco um espelho, passando a refletir o interior. Observe-se ainda a relação entre o espelho como símbolo da imaginação⁹, e a

lua que também pode ser associada com a *imaginação e a fantasia*.¹⁰ O passado ficara gravado nitidamente em sua consciência, assim como a janela tal qual um espelho refletira momentos animados pelo calor do fogo e pela energia que emanava de seus seres.

O tratamento humorístico dado por Capote em *Children in their birthdays*, cede lugar aqui a comentários esparsos sobre as outras pessoas da casa, vistas como criaturas anônimas e distanciadas no relacionamento afetivo.

Há no entanto, situações pitorescas como o *Fun and Freak Museum* (p.150) fundado com o objetivo específico de arrecadar fundos para a compra dos ingredientes para os bolos de frutas:

The Fun was a stereopticon with slide views of Washington and New York lent us by a relative who had been to those places (she was furious when she discovered why we'd borrowed it); the Freak was a three-legged biddy chicken hatched by one of our own hens. (p.150-1)

Note-se mais uma vez a reação negativa que o parente tivera para com a idéia, reforçando ainda mais a colocação de que as outras pessoas da família funcionariam como antagonistas castradores. A criação do museu remete-nos às extravagâncias de Miss Bobbit; é a necessidade de autodefesa em criaturas que são *outsiders* em seu meio.

A contagem do dinheiro é sempre uma cerimônia à parte com ares de conspiração, e as maneiras mais estranhas de se ganhar dinheiro são aceitas: *Last summer others in the*

house contracted to pay us a penny for every twenty-five flies we killed. (p.152)

Observe-se que ao lado de uma função cômica Capote coloca outra vez um certo desprezo ao se referir às outras pessoas da casa.

A compra do uísque necessário para os bolos de frutas torna-se a tarefa mais difícil, proibido que era por lei. Há contudo uma maneira camuflada de comprá-lo como Sr. Haha Jones, um índio dono de um café dançante, figura misteriosa que nunca sorria (daí o seu nome), e que tampouco tinha sido vista pelos protagonistas.

Uma aura de perigo envolve o estabelecimento; isto é bem descrito através de sentenças curtas que estabelecem num crescendo o temor e a atração do menino pelo desconhecido. Contudo, é um terror diferente do evocado por Capote em *A tree of night* e *Miriam*; aqui as palavras assumem uma outra conotação visando a constatação de algo palpável e visível:

People have been murdered in Haha's café. Cut to pieces. Hit on the head. There's a case coming up in court next month. Naturally these goings-on happen at night when the colored lights cast crazy patterns and the victrola wails. (p.153)

Aqui a noite é caracterizada por luzes coloridas formando *configurações malucas*, tendo ao fundo o gemido da vitrola. Capote continua a descrever a cena por meio de sentenças curtas conseguindo assim um efeito de suspense, e tal como numa peça de teatro vemos instruções de palco prece-

dendo a entrada do personagem: *Footsteps. The door opens. Our hearts overturn. It's Mr. Haha Jones himself! And he is a giant; he does have scars; he doesn't smile.* (p.153)

A figura aterrorizante do índio, na realidade, era um produto da imaginação local; Haha Jones não só fornece o uísque necessário, como também não cobraria nada pelo produto, receberia como recompensa apenas um dos bolos de frutas.

Note-se na caracterização do índio, o aspecto onomatopéico de seu nome contrastando com seu modo de agir: a palavra *Haha* designando uma pessoa que nunca sorri.

O ritual começa:

The black stove, stoked with coal and firewood, glows like a lighted pumpkin. Eggbeaters whirl, spoons spin round in bowls of butter and sugar, vanilla sweetens the air, ginger spices it; melting, nose-tingling odors saturate the kitchen, suffuse the house, drift out to the world on puffs of chimney smoke. (p.153)

Através da comparação inicial visualizamos o fogão iluminado como uma abóbora numa data festiva, o aspecto visual reforça a essência daquela cerimônia, estabelecendo a imagem tanto do calor físico, como do emotivo. Mas a evocação não é somente visual, alarga-se nos domínios de imagens olfativas, gustativas e sonoras: colheres e batedores giram rapidamente, a baunilha adoça o ar, e o gengibre o tempera. Odores, sons e gostos enchem a casa, e são impelidos para fora através da chaminé.

A recriação de um mundo infantil, que existira no passado, sugere-nos um acordo tácito dos seres com um tempo mais lento e natural, este ficara no entanto perdido na casa da pequena cidade do campo.

São feitos trinta e um bolos que são enviados para amigos ou conhecidos, enfim: *People who've struck our fancy*. (p.154) Estes amigos vão desde o Presidente Rossevelt, missionários batistas, um amolador de facas, um motorista de ônibus, até um casal da Califórnia cujo carro quebrara diante da casa. O narrador-protagonista pergunta então:

Is it because my friend is shy with everyone except strangers that these strangers, and merest acquaintances, seem to us our truest friends? I think yes. Also, the scrapbooks we keep of thank-you's on White House stationery, time-to-time communications from California and Borneo, the knife grinder's penny postcards, make us feel connected to eventful worlds beyond the kitchen with its view of a sky that stops. (p.154)

Mais uma vez aparece a distância que separava a velha prima dos outros parentes, apenas os estranhos parecem ser seus verdadeiros amigos. As notícias de fora alimentavam sua fantasia, e estabeleceriam um compromisso com outros mundos além daquele limitado pelo ritmo lento que envolvia a vida da casa.

Vimos neste conto, assim como em *Children on their birthdays*, a mudança de cenário; o foco é transferido das ruas de Nova York, e de recintos opressivos, para um espaço mais livre. O espaço exterior, ou seja, a natureza passa a

ser junto com a casa, o cenário no qual hábitos e costumes são cultivados. Assim a procura de um local, de onde há cinquenta anos atrás o pai da velha mulher trazia árvores de Natal, torna-se um acontecimento especial:

Frozen rime lusters the grass; the sun, round as an orange and orange as hot-weather moons, balances on the horizon, burnishes the silvered winter woods. A wild turkey calls. A renegade hog grunts in the undergrowth. (...) Here, there, a flash, a flutter, an ecstasy of shrillings remind us that not all the birds have flown south. Always, the path unwinds through lemony sun pools and pitch vine tunnels. (...) "We're almost there; can you smell it Buddy?" She says, as though we were approaching an ocean. And, indeed, it is a kind of ocean. Scented acres of holiday trees, prickly-leaved holly. Red berries shiny as Chinese bells: black crows swoop upon them screaming. (p.156)

Floresta e personagens apresentam uma ligação estreita, o que nos sugere uma interação substituta para a ausência da presença viva dos outros familiares. Na realidade, em algumas passagens de grande intensidade, a natureza como um todo orgânico vibra através de imagens, sons, e cheiro, atuando como uma verdadeira força ao lado dos personagens.

O céu, as nuvens, a terra, enfim a vida em toda a sua plenitude, seria no entender da velha prima, a verdadeira presença de Deus, e no final seria feita a constatação de que o Senhor já havia se revelado, pois: (...) *just what they've always seen, was seeing Him. (p.160)*

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹David GOLDKNOPF coloca a diferença entre narrativa na primeira e terceira pessoa: no primeiro caso o leitor tem permissão de entrar no mundo ficcional do autor, sem contudo, existir uma tomada de conhecimento por parte do personagem fictício da presença do leitor. A narrativa na primeira pessoa rompe este lado ficcional: *I, the reader, exist for the first-person narrator, in the sense that he is addressing me (...) Someone inside the novel is talking to someone outside the novel.* (GOLDKNOPF, D. The life of the novel. Chicago, University of Chicago Press, 1972. p.32-3).

²MENDILOW refere-se ao romance de terceira pessoa e o de primeira, observando que: *Embora sejam ambas (estórias) escritas no passado, na primeira cria-se a ilusão de que a ação está acontecendo; na última, sente-se a ação como se tivesse acontecido.* (MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Porto Alegre, Globo, 1972. p.121).

³LEVINE, P. Truman Capote: The revelation of the broken image. In: WALDMEIR, J.J. ed. Recent American fiction. Boston, Houghton Mifflin, 1963. p.154-5.

⁴A narrativa avolui da primeira pessoa do singular para a primeira do plural sugerindo uma participação mais efetiva do narrador. Esta expansão remete-nos a GOLDKNOPF quando se refere ao *modus-operandi* da narrativa na primeira pessoa: (...) *by the act of revelation, as well as by that which is revealed, the narrator creates himself.* (GOLDKNOPE, D. The life of the novel. Chicago, University of Chicago Press, 1972. p.41).

⁵CIRLOT, J.E. A dictionary of symbols. 2.ed. Oxford, Routledge & Kegan Paul, 1971. p.275.

⁶_____, p.189.

⁷MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Porto Alegre, Globo, 1972. p.

⁸Northrop FRYE observa que (...) *a figura fundamen-*

tal do patos é amiúde mulher ou criança (...) O ponto essencial desencadeador da piedade e tristeza seria (...) a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer. (FRYE, N. Anatomia da crítica. São Paulo, Cultrix, 1972. p.44-5).

⁹CIRLOT, p.211.

¹⁰____., p.216.

4. INTER-RELACIONAMENTO DE CORRENTES

4.1. ASPECTOS GROTESCOS

O aspecto grotesco de determinados personagens na obra de Capote é um fato comum a outros escritores sulistas; parece que o contato com as velhas tradições regionais e suas mansões trouxera à tona o *unheimlich* e o misterioso. Estes sentimentos intensificaram-se ao longo do tempo, devido em grande parte ao confronto de uma parte da América, ligada ao tradicional, com o norte mecanizado e progressista. A depressão econômica, o período pós-guerra, afetariam decisivamente nos anos 40 uma geração de escritores sulistas; surge o conflito entre o imaginário e o real; as privações concretas se sobrepõem aos aspectos ilusórios de uma sociedade fundamentada numa economia rural gerida por aristocratas. A violação da terra, vista como sagrada, haveria de revelar um inter-relacionamento de vivências individuais marcadas pelo conflito entre um mundo idealizado e a realidade exterior.

Chegamos assim ao significado da palavra grotesco apresentada por Wolfgang Kayser, ao comentar Wieland:

(...) several contradictory feelings are aroused by the grotesque; we smile at the deformations but are appalled by the horrible and monstrous elements as such. The basic feeling, however (...) is one of surprise and horror, an agonizing fear in the presence of a world which breaks apart and remains inaccessible.¹

Vê-se então que a realidade adquire proporções desconexas;

esta dissolução gera a angústia e a lenta alienação do mundo.

Esta ruptura, esta dissolvência de uma ordem estabelecida diante de um elemento inusitado, aparecem refletidas no mundo ficcional de Capote. Vemos a jovem Kay encontrar personagens bizarros num espaço opressivo; esta visualização traz à tona seus fantasmas interiores e lembranças familiares. Podemos traçar um paralelo entre a função do homem denominado Lázaro, com a descida de Kay a um mundo marcado pela surpresa e pelo horror. Vemos ainda uma oposição, pois assim como Lázaro ressurgiria para a vida, Kay iria encontrar uma morte simbólica.

A mesma reação de surpresa e horror observamos também no conto *Miriam*, através do encontro Sra. Miller versus Miriam, note-se ainda um reforço para a manutenção de um estado sombrio e ameaçador com o aparecimento do velho homem com aparência estranha: (...) *an old man, bowlegged and stooped under an armload of bulging packages; he wore a shabby brown coat and a checked cap.*² A atuação deste homem não é tão ativa como a da companheira do surdo-mudo em *A tree of night*, no entanto, sua aparição é decisiva para manter aquele elemento surpresa que crescerá pouco a pouco até atingir o horror absoluto.

Parece-nos ainda que a constante menção da figura do Sr. Destronelli em *The headless hawk*, funciona também como uma sombra ameaçadora que embora não atue como a grotesca mulher em *A tree of night* ou, que apareça fisicamente como

o velho homem em *Miriam*, serve para reforçar a insanidade de D.J. e delinear a divisão do *eu* em Vincent. Esta divisão evoca-nos uma característica do teatro grotesco³, que coloca de lado a unidade de personalidade, através da alienação do indivíduo. A própria loucura de D.J. funciona como um dos aspectos do grotesco, pois *The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque with life forces upon us.*⁴ O mundo criado por D.J., povoado de fantasmas, torna-se para Vincent um correlato de seu próprio mundo repleto de frustrações e amores fracassados; sua vida tem uma continuação absurda na insanidade da jovem.

O aspecto estilístico do grotesco, com suas características assimétricas e desproporcionais, parece ter encontrado no gosto sulista pelo ornamental um terreno fértil. Capote evoca o misterioso, o bizarro, o contraditório, há como que *An attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world.*⁵ O misterioso é aceito sem a procura de uma explicação racional; as forças *escuras* liberam-se, tendo o exterior como seu agente ativo, enfim o *eu* fragmentado encontra uma correspondência nas figuras estranhas e disformes.

Mesmo em *Children on their birthdays*, conto marcado pela descontração e humor, nós podemos ver uma presença grotesca na personagem Miss Bobbit, pois, nada mais bizarro e extravagante do que uma criança pintada, com gestos afetados e reações típicas de uma lady, que tem como passatempo a leitura de um dicionário Webster.

Kayser ao comentar o humor observa que *The laughter which humour evokes is not detached but contains a certain measure of pain*.⁶ Parece-nos que nada é mais melancólico do que a morte de Miss Bobbit por atropelamento; sua atitude espontânea ao correr para abraçar seus amigos é cortada abruptamente. Na realidade, desde o começo do conto nós sabemos qual seria o fim da menina, assim seu desafio ao rejeitar os padrões estabelecidos da pequena cidade, suas observações com cunho didático e seu pragmatismo nos fazem sorrir de certa forma melancolicamente pois sabemos previamente o que a espera.

Vemos que de certa maneira a ordem da cidade fora abalada e virada do avesso; Miss Bobbit impusera suas normas de vida e sua personalidade, contudo, ironicamente sabemos que seu brilho e atividade iriam terminar de uma maneira tragicômica. Existira uma força inexorável que pusera termo à rebeldia irônica da menina.

4.2. ASPECTOS GÓTICOS

Considerando-se que o gótico, como uma das formas da literatura do grotesco, é uma característica de vários escritores sulistas, e mais especificamente de Truman Capote, achamos conveniente tecer algumas considerações sobre o assunto.

O romance gótico, que surgira como uma reação às li-

mitações das novelas didáticas e de costumes, colocou em evidência o elemento irracional e as paixões elementares. Estas forças iriam representar uma ameaça tanto para o indivíduo, como para uma ordem preestabelecida. O gosto pelas ruínas, castelos, a figura do vilão e do inocente aliados a um crime misterioso despertariam um sentimento de prazer e ao mesmo tempo de repulsa. Parece que as secretas passagens subterrâneas haviam encontrado uma correspondência nas ocultas forças inconscientes, revelando numa dimensão mais ampla o choque entre o racionalismo e a imaginação. Nota-se, portanto, que o castelo tornara-se na ficção gótica (...) *the field of meeting between the forces of the subconscious, or the supernatural and other worldly, and the people of the everyday world.*⁷

Se transpusermos a presença de uma imaginária realidade em oposição a um modelo convencional para a cultura sulista veremos certos pontos de contato: temos uma sociedade anti-tecnológica e urbanística em face de um mundo opressor e mecanizado, vemos uma aristocracia no seu esplendor e decadência, enfim, é a não aceitação de diretrizes excessivamente racionais para as suas existências. Na realidade o modelo sulista começa

in a world desirable but not quite real, a product of the tensions of what John L. Steward calls the legendary and actual; it proceeds to a bitter struggle in which that world seems all but destroyed; it becomes thereafter an ideal design of life somehow vaguely located in a past (a

*pre-Civil War past); and it finally made to serve as a starting point for many arresting examinations of the modern spirit.*⁸

Escritores como Carson McCullers, Eudora Welty, William Styron, Flannery O'Connor e Truman Capote apontam uma realidade absurda, na qual fatos exteriores parecem refletir a confusão e o caos interior do indivíduo. Em Capote nós vemos a configuração desta realidade opressora em cenários variados; ora é o quarto ou aposento, ora é a megalópole ameaçadora, ora é uma mansão decadente numa pequena cidade sulista (*Other voices, other rooms*). Mesmo numa obra voltada para fatos verídicos, como *In cold blood*, nós podemos observar o destaque dado a um lugar sombrio e macabro: a câmara de execução dos criminosos Perry e Dick.⁹

Há a tentativa de afastamento deste universo ameaçador, contudo, a própria insegurança interior é a maior ameaça; parece ocorrer com os personagens de Capote o mesmo que ocorre com os frágeis e angustiados personagens de Tennessee Williams: as violências externas atuam como indícios reveladores de estados psicológicos instáveis e em vias de se fragmentarem. A escolha de uma estrutura fechada como a gótica revela em Capote o gosto por um tipo de prosa ficcional afastada de uma realidade social ou política. Sua temática conduz à vivência de experiências muito particulares, colocando através de um envolvimento crescente, o horror e a ansiedade de seus protagonistas.

A palavra gótico, que trazia inicialmente consigo uma

visão do mundo medieval caracterizada por castelos e monastérios em ruínas, iria, posteriormente, no final do século XVIII revelar a efetiva presença de forças do mal. Se transpusermos uma das características centrais do gótico, no caso, o castelo habitado por entidades fantasmagóricas para os contos analisados, nós veremos que ele pode assumir várias feições: em *A tree of night* vemos o vagão do trem, com seu interior gasto e antigo, tornar-se o lugar no qual a ameaça se instalara.

As duas bizarras criaturas tornam-se donas absolutas daquele espaço; passam a encarnar de uma maneira genérica a tirania, em oposição à heroína representada por Kay. Expedientes cenográficos e sonoros colaboram para manter a atmosfera opressiva de uma viagem que conduzirá a um abismo interior.

Em *Miriam* observamos uma colocação mais difusa; o castelo é o apartamento da Sra. Miller, nele ela se isolara das outras pessoas. Há uma ampliação de cenário; esta colocação haveria de reforçar num crescendo a ameaça próxima; é ao sair pelas ruas de Nova York que ela encontra a menina e posteriormente o velho homem. A atmosfera de *A tree of night* parece-nos formular uma situação mais sufocante, contudo, a figura do tirano, ou seja, a pessoa que tem o poder do comando, adquire mais força dramática através do duplo em *Miriam*. Vê-se neste conta uma inversão; o inocente que pelo aspecto exterior deveria ser a menina, acaba sendo a velha mulher com sua inexperiência e *naïvete*. O campo de atuação

de Miriam passa a ser o apartamento da Sra. Miller, a possuidora perde o controle de suas posses, detalhes exteriores passam a funcionar como signos de estados interiores.

Miriam torna-se a tirana absoluta. A megalópole assume conotações ameaçadoras; suas ruas e habitantes tornam-se extensões da alienação e de forças destrutivas atuantes. As cenas alucinatórias no final do conto são a configuração destas forças, a velha mulher vê o seu apartamento ser ao mesmo tempo ameaçado e ameaçador. Sua segurança, seu *castelo* fora invadido e não havia outra alternativa senão render-se ao opositor.

A oposição, parte ironicamente em *A tree of night*, de um surdo-mudo, sua intérprete é uma mulher fisicamente desproporcional. Em *Miriam* a força opressora parte de uma menina que paradoxalmente apresenta um vocabulário adulto, roupas pouco apropriadas para a estação e, principalmente com uma fisionomia marcada por olhos firmes, como se não fossem exatamente de uma criança.

Vimos em *Children on their birthdays*, Miss Bobbit apresentar externamente muitos pontos de contato com Miriam, sua afetada maneira de falar, seus trajes extravagantes, suas inusitadas reações, podemos então dizer que o *lay-out* seria o mesmo, há no entanto uma diferença fundamental: Miss Bobbit atua num contexto totalmente diverso, isto é, não temos neste conto a ambiência soturna e asfixiante essencial nos contos com características góticas. O *Angst* cede lugar aqui ao humor, a chegada da menina na cidade traz consigo

o elemento surpresa, fundamentado em situações cômicas; há portanto à sua volta a ausência de um fator essencial ao gótico: o horror.

4.3. ASPECTOS SURREALISTAS

Assim como a novela gótica trouxera consigo um lado revolucionário, ao dar relevância a uma realidade não material, vemos também o movimento surrealista em 1924 questionar uma colocação racionalista do mundo. André Breton no Primeiro Manifesto do Surrealismo dizia o seguinte: *I believe in the future resolution of these two states - outwardly so contradictory - which are dream and reality, into a sort of absolute reality, a surreality.*¹⁰

Um dos pontos básicos do movimento surrealista era a libertação do homem de uma civilização utilitária para que suas energias vitais pudessem ser liberadas. As descobertas de Freud, a exploração das profundezas da mente humana tiveram uma importância muito grande nesta busca de uma nova realidade, por isso a novela gótica com a sua redescoberta do poder de sensação haveria de ser considerada como a única literatura realmente importante do passado. Contudo, a forma rígida da ficção gótica não seria admitida pelos surrealistas¹¹, sendo aceitos apenas o clima, a atmosfera, e a investigação de forças que impelem o ser humano a assumir comportamentos anormais.

Embora o surrealismo se afaste do grotesco, na medida em que procurava novos *insights* num mundo marcado pelo misterioso inconsciente, e não voltava-se, como no universo do grotesco, para o medo da vida e de estranhos poderes cósmicos¹², nós vemos artistas surrealistas como Salvador Dalí, Max Ernst, Chirico e outros se aproximarem do grotesco, pois, (...) *here we have to do with a kind of painting that is not based primarily on a distinct view of man but rather on a new view of the world or, more precisely, of the world of inanimate objects.*¹³ A justaposição de elementos figurativos diversos sugeriam a procura de um novo plano, assim como a colocação lado a lado de objetos antigos e modernos tinha por objetivo quebrar a ordem cronológica vigente. A pintura seria um dos veículos da exteriorização de imagens contraditórias, resultantes de uma volta para dentro de si mesmo.

Vemos em *In cold blood* Capote apresentar a justaposição de cenários, direcionando nossa atenção para os contrastes de uma sociedade. Ao lado de uma típica família americana do Kansas representativa da ordem e de valores preestabelecidos, nós vemos erguer-se o submundo representado pelos dois criminosos; há o contraste entre os valores familiares e as necessidades e ambições dos assassinos. Repentinamente a ordem é quebrada, a violência irrompe abruptamente tornando-se o reflexo de uma outra realidade povoada de pesadelos; a lacuna que separa a fantasia e a realidade deixa de existir. A manifestação de estados oníricos apre-

senta-se ligada, nesta obra, a obsessivas alucinações; vemos no sonho do criminoso Perry a imagem recorrente de um pássaro que passa a assumir vários papéis:

(...) as a child, poor and meanly treated, as a foot-loose youth, as an imprisoned man - the yellow bird, huge and parrot-faced, had soared across Perry's dreams, an avenging angel who savaged his enemies or, as now, rescued him in moments of mortal danger (...) ¹⁴

O conto *The headless hawk* apresenta também a narrativa de um sonho; observamos aqui uma das técnicas surrealistas ao nos adentrarmos num estado que irá expandir zonas ocultas através de um mergulho na mente do personagem. O jovem Vincent apresenta-se no sonho com uma sombra às suas costas; o velho e horrível Vincent. As outras pessoas na reunião carregam também nas costas semblantes malévolos, o anfitrião surge segurando em um dos braços uma águia sem cabeça. Um velho fonógrafo toca uma música, enquanto antigos amantes se aproximam, finalmente surge D.J. com uma criança nas costas, quando a jovem dá a mão a Vincent este sente o velho Vincent desvanecer-se. Contudo, a águia voa sobre ele atacando-o; a ameaça portanto continua. Note-se que segundo Cirlot a águia pode ser tanto o emblema da alma, como pode significar ainda uma alegoria da mente maléfica do pecador. ¹⁵

Na realidade, as sombras de um passado marcado por ligações amorosas falidas, ou ainda por relacionamentos homossexuais parecem perseguir para sempre a vida de Vincent.

Se considerarmos a águia com seus ataques e garras, como uma alegoria de sua mente, veremos que seus golpes iriam marcá-lo, sem permitir uma possibilidade de fuga: *But the hawk wheels above him, swoops down, claws foremost; at last he knows there is to be no freedom.*¹⁶ Os domínios subjetivos dos sonhos estão intimamente ligados a estados alucinatórios; vemos Vincent febril observar uma borboleta no apartamento, tenta cortar suas asas com uma tesoura mas acaba golpeando o coração da águia na tela. Recorda-se do que D. J. lhe dissera: (...) *sometimes he is something very different: a hawk, a child, a butterfly.*¹⁷ Este ele era a ameaça que a perseguia; a loucura da jovem fazia com que o homem assumisse vários aspectos, passando a ser, como a águia, também um emblema da alma.

Vemos no romance-reportagem e no conto a evocação da irracionalidade e do horror numa demonstração nítida da inadequação do criminoso Perry e dos personagens Vincent e D. J., a uma realidade consciente. Note-se aqui no entanto que Perry existira como pessoa, atuara numa realidade objetiva, ao passo que Vincent crescera nos domínios da imaginação, da fantasia e dos significados simbólicos. Verifica-se como são tênues os limites entre ficção e realidade, observamos no mundo de Perry e Vincent, a presença de situações limites reveladoras de angustiantes forças interiores.

Capote soube detectar no mundo objetivo o lado escuro que estivera presente nos contos *A tree of night*, *Miriam* e *The headless hawk*, através de Perry. As forças impessoais,

os fantasmas e demônios interiores, apontam um aspecto: o pesadelo tornara-se realidade.

As forças interiores haveriam de explodir de maneira trágica no íntimo dos criminosos levando ao extermínio de um microcosmo representativo da sociedade americana. Seres incompletos e miseráveis, assumiriam repentinamente o papel de exterminadores, mas ficaria a ironia final; a força que os impelira haveria de destruí-los, ficando como na alucinação de Perry um sentimento final de condenação:

*There was no applause, none, and yet thousands of patrons packed the vast and gaudy room (...) Staring at them, the perspiring entertainer at last understood their silence, for suddenly he knew that these were phantoms, the ghosts of the legally annihilated, the hanged, the gassed, the electrocuted - and in the same instant he realized that he was there to join them (...)*¹⁸

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹KAYSER, W. The grotesque in art and literature. New York, Mc Graw-Hill, 1966. p.31.

²CAPOTE, T. Miriam. In: _____. Selected writings. New York, Random House, 1962. p.25.

³*Teatro del grottesco* - Movimento de dramaturgos italianos entre 1916 e 1925. Luigi Chiarelli deu início ao movimento com a peça *La maschera e il volto* em 1916. O grupo incluía ainda Antonelli, Cavacchioli, Fausto Maria Martini, Nicodemi, Rosso di San Secondo e o mais dotado de todos: Luigi Pirandello. (KAYSER, W., p.135).

⁴KAYSER, p.184.

⁵_____, p.188.

⁶KAYSER observa que, apesar de Jean Paul não ter usado a palavra *grottesco* na sua obra *Vorschule der Aesthetik*, o fenômeno fora observado em amplos estudos: *It is an ingredient of humour as Jean Paul sought to define it, namely, its annihilating idea. (...) According to Jean Paul, it is to a melancholy people (the English) that we owe the best humorists. The greatest humorist, however, would be the devil.* (KAYSER, p.54).

⁷JOHNSON, T.S. The horror in the mansion: gothic fiction in the works of Truman Capote and Carson Mc Cullers. Xerox University Microfilms, 1980. Thesis, Ph.D., University of Texas, 1973. p.26.

⁸HOFFMAN, F.J. The art of Southern fiction. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967. p.12.

⁹Observe-se nesta descrição como uma atmosfera misteriosa e escura é criada, provocando no leitor uma resposta emocional. Note-se ainda que as sombras e os ruídos projetados representam nada mais do que uma realidade ameaçadora bem próxima: *The wall is made of rough stone; pigeons nest inside its crevices. A rusty iron door, set into the*

part of the wall visible to the Row's occupants, rouses the pigeons whenever it is opened, puts them in a flap for the hinges creak so, scream. The door leads into a cavernous storage room, where on even the warmest day the air is moist and chilly. (CAPOTE, T. In cold blood. Harmondsworth, Penguin, 1975. p.310).

¹⁰BRETON, A. Manifeste du surréalisme. In: BIGSBY, C.W.E. Dada and surrealism. London, Methuen, 1972. p.39.

¹¹Segundo JOHNSON *Surrealism rejected the a priori structuring of a narrative. The final thing Surrealism aimed at was the evocation of the dream experience, unstructured.* (JOHNSON, T.S. The horror in the mansion: gothic fiction in the works of Truman Capote and Carson McCullers. Ann Arbor, Xerox University Microfilms, 1980. Thesis, Ph.D., University of Texas, 1973. p.41).

¹²KAYSER coloca o grotesco como *the objectivation of the It, the ghostly It - in contrast to the psychological It (es freut mich: it pleases me = I am glad) and the cosmic It (es regnet: it rains) - the It which Ammann defined as the third meaning of the impersonal pronoun.* (KAYSER, p. 185).

¹³KAYSER, p.169.

¹⁴CAPOTE, In cold..., p.266.

¹⁵Conforme vimos na primeira parte do trabalho; nota 17.

¹⁶CAPOTE, T. The headless hawk. In: _____. Selected writings. New York, Random House, 1962. p.49.

¹⁷_____, p.54-5. Observe-se ainda que, o inseto através da metamorfose, representaria uma metáfora de passagem interpretada pelas consciências primitivas como sagrada; assim, o escaravelho no antigo Egito, ou a borboleta, símbolo da alma imortal entre gregos, etruscos e egípcios. A borboleta seria a prova da existência da metempsicose: *les insectes sont à la fois éphémères et éternels, ils entretiennent des rapports paradoxaux avec le temps et l'éternité.* (AZIZA, C. et alii. Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires. Paris, F. Nathan, 1978. p.106). Note-se que no conto, a loucura da personagem faz com que a ameaça representada pela figura do Sr. Destronelli sofra uma mutação: ora é uma águia, uma criança ou uma borboleta.

¹⁸CAPOTE, In cold..., p.319.

5. CONCLUSÃO

Propusemo-nos a analisar cinco contos de Truman Capote significativos de um determinado período da vida literária do autor; ao lado de contos caracterizados como a *face passiva* procuramos verificar um outro aspecto, ou seja, os contos reveladores de uma *face ativa*.

Examinamos certas técnicas empregadas por Capote na estrutura do conto: a descrição física de cenários e personagens, o emprego de efeitos dramáticos na criação da atmosfera, e o uso de símbolos integrados com o núcleo dramático do conto. Através destes recursos chegamos à constatação do duplo movimento: temos o enfoque afastado de uma realidade objetiva nos três primeiros contos, e uma volta à natureza e à manifestação externa das coisas nos dois últimos contos.

Os aspectos grotescos e góticos da obra de Capote levaram-nos até o surrealismo; procuramos relacionar o conto *The headless hawk* com determinados aspectos de uma obra mais recente do autor: o romance-reportagem *In cold blood*. Verificamos assim, em última análise o encontro do mundo ficcional do autor, com uma realidade próxima.

Observamos a variação do espaço nos contos, assim em *A tree of night* o espaço é rigidamente limitado, já em *Miriam* e *The headless hawk* o campo de atuação é ampliado; passa-se do apartamento para as ruas de Nova York num movimento de vaivém significativo quanto à preparação e intensificação de situações e conflitos.

Verificamos a mudança de cenário em *Children on their birthdays* e *A Christmas memory*; o contraste aqui é marcado pela evocação pitoresca e sentimental de memórias da infância. O tempo transcorre mais tranqüilamente na cidade menor ou no ambiente rural; observa-se que a mudança de cenário e personagens encontra uma correspondência num outro ponto de vista; passamos da narrativa na terceira pessoa para a primeira. O novo ângulo visual, que à primeira vista parece sugerir revelações mais próximas e de uma só consciência, aponta-nos uma ruptura pois, a mudança de foco narrativo para a primeira pessoa revela-nos um duplo segmento de tempo: o da apresentação dos fatos e o de sua ocorrência.

Intercala-se entre leitor e o *eu* do conto, isto é, aquele que vivenciara ou testemunhara experiências várias, uma outra presença; o próprio narrador inserido em outro plano temporal.

Vemos que o limitado espaço de tempo em *A tree of night* evolui para o transcorrer dos dias em *Miriam*, e fragmenta-se em *The headless hawk*; e a partir daí voltamos ao passado em *Children on their birthdays* e *A Christmas memory*. Nesta tentativa de recaptura do passado parece haver uma

busca da própria identidade através da reconstrução do mundo infantil e familiar; procura-se recuperar a consciência do próprio eu nesta ligação com acontecimentos que pareciam perdidos para sempre.

Observa-se em *A tree of night* uma maior concentração de intensidade dramática pois vemos a unidade de ação ligada à unidade de tempo e de lugar, aliado a estes aspectos há ainda o emprego de efeitos visuais e sonoros, o que contribui para uma aproximação com as marcas estruturais próprias do teatro.

Nota-se nos contos *Children on their birthdays* e *A Christmas memory*, caracterizados como *diurnos*, determinadas zonas de sombra, isto é, embora voltem-se para passagens pitorescas e humorísticas há a presença sutil de determinadas forças misteriosas. Parece-nos que ocasionalmente vem à tona de uma maneira mais suave e camuflada resquícios do mal presente nos contos caracterizados como *noturnos*.

Verificamos na última parte de nosso trabalho os liames de uma corrente: o grotesco e o gótico ligam-se ao surrealismo. O romance-reportagem leva-nos a uma área marcada pela realidade fantasmagórica; aproximam-se aqui ficção e realidade. O implausível e o misterioso irrompem violentamente apontando uma percepção dos fatos: a realidade começara no pesadelo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGUIAR E SILVA, V.M. Teoria da literatura. Coimbra, Almedina, 1973. 769 p.
2. AZIZA, C. et alii. Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires. Paris, F. Nathan, 1978. 203 p.
3. _____. Dictionnaire des types et caractères littéraires. Paris, F. Nathan, 1978. 211 p.
4. BEER, G. The romance. London, Methuen, 1977. 79 p.
5. BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Versão de Antonio Pereira de Figueiredo. Lisboa, Oxford University Press, 1924. 1248 p.
6. BIGSBY, C.W.E. Dada and surrealism. London, Methuen, 1972. 91 p.
7. BROWN, W.K. & OLMSTED, S.P. Language and literature. New York, Harcourt, Brace & World, 1972. 362 p.
8. CANDIDO, A. et alii. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1970. 119 p.
9. CAPOTE, T. The grass harp. Harmondsworth, Penguin, 1968. 125 p.
10. _____. In cold blood. Harmondsworth, Penguin, 1975. 343 p.
11. _____. Música para camaleões. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. 275 p.
12. _____. Other voices, other rooms. Harmondsworth, Penguin, 1968. 173 p.
13. _____. Selected writings. New York, Random House, 1962. 460 p.
14. CARROL, P.N. & NOBLE, D.W. The free and the unfree; a new

- history of the United States. New York, Penguin, 1977. 425 p.
15. CHRISTADLER, M., ed. Amerikanische Literatur der Gegenwart. Stuttgart, A. Kröner Verlag, 1973. 660 p.
 16. CIRLOT, J.E. A dictionary of symbols. 2.ed. Oxford, Routledge & Kegan Paul, 1971. 419 p.
 17. COLLINS, C. Other voices. American scholar, 25:108 -16, winter, 1955/56.
 18. DOURADO, A. Uma poética do romance. São Paulo, Perspectiva, 1973. 125 p.
 19. DUPLESSIS, Y. O surrealismo. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1963. 135 p.
 20. ELLMANN, R. & FEIDELSON, C.J., eds. The modern tradition. New York, Oxford University Press, 1977. 953 p.
 21. FERREIRA, A.B.H. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. 1488 p.
 22. FINKELSTEIN, S. Existencialismo e alienação na literatura norte-americana. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969. 279 p.
 23. FOERSTER, N. A literatura como imagem. Rio de Janeiro, Lido, 1965. 224 p.
 24. FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre, Globo, 1962. 135 p.
 25. FRYE, N. Anatomia da crítica. São Paulo, Cultrix, 1973. 362 p.
 26. GARCIA, E.C. What is the short-story? Glenview, Scott & Foresman, 1961. 135 p.
 27. HART, J.D. The Oxford companion to American literature. 4.ed. New York, Oxford University Press, 1965. 991 p.
 28. HOFFMAN, F.J. The art of Southern fiction. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967. 198 p.
 29. JOHNSON, T.S. The horror in the mansion: gothic fiction in the works of Truman Capote and Carson McCullers. Ann Arbor, Xerox University Microfilm, 1980. 201 p. Thesis, Ph.D., University of Texas, 1973.
 30. KAYSER, W. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra, A. Amado, 1976. 499 p.

31. KAYSER, W. The grotesque in art and literature. New York, Mc Graw Hill, 1966. 224 p.
32. KAZIN, A. On native grounds. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970. 541 p.
33. KEITH, D.L. An interview with Truman Capote. Contemporá, 1(4):36-40, 1970.
34. LIPPARD, L.R. Surrealists on art. New York, Prentice Hall, 1970. 213 p.
35. LITERATURE, American. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Chicago, 1971. v.1, p.764-75^B.
36. MENDILLOW, A.A. O tempo e o romance. Porto Alegre, Globo, 1972. 268 p.
37. MEYERHOFF, H. O tempo na literatura. São Paulo, Mc Graw Hill, 1976. 130 p.
38. MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1978. 520 p.
39. OLSEN, S.H. A estrutura do entendimento literário. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. 258 p.
40. PERRY JR., J.D. Gothic as vortex: the form of horror in Capote, Faulkner and Styron. Modern fiction studies, 19:153-67, 1973.
41. PINI, R. Fiction et réalité chez Truman Capote. Les langues modernes, 63:176-85, 1969.
42. PRAZ, M. Introductory essay. In: BUNGAY, P. F. Three gothic novels. Harmondsworth, Penguin, 1968. p.7-33.
43. RIFFATERRE, H. The occult in language and literature. New York, New York Literary Forum, 1980. 209 p.
44. RUBIN, L. & JACOBS, R.D. Southern renaissance. Baltimore, J. Hopkins Press, 1953. 450 p.
45. STYAN, J.L. The elements of drama. Cambridge, Cambridge University Press, 1976. 306 p.
46. TANNER, T. City of words. London, J. Cape, 1976. 457 p.
47. TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. Lisboa, Moraes, 1977. 156 p.
48. _____. Teorias do símbolo. Lisboa, Edições 70, 1977. 324 p.
49. WEBSTER'S Third New International Dictionary. Chicago,

Enc. Britannica, 1966. 3135 p.

50. WELLEK, R. & WARREN, A. Teoria da literatura. 2.ed. Lisboa, Europa-América, 1971. 372 p.